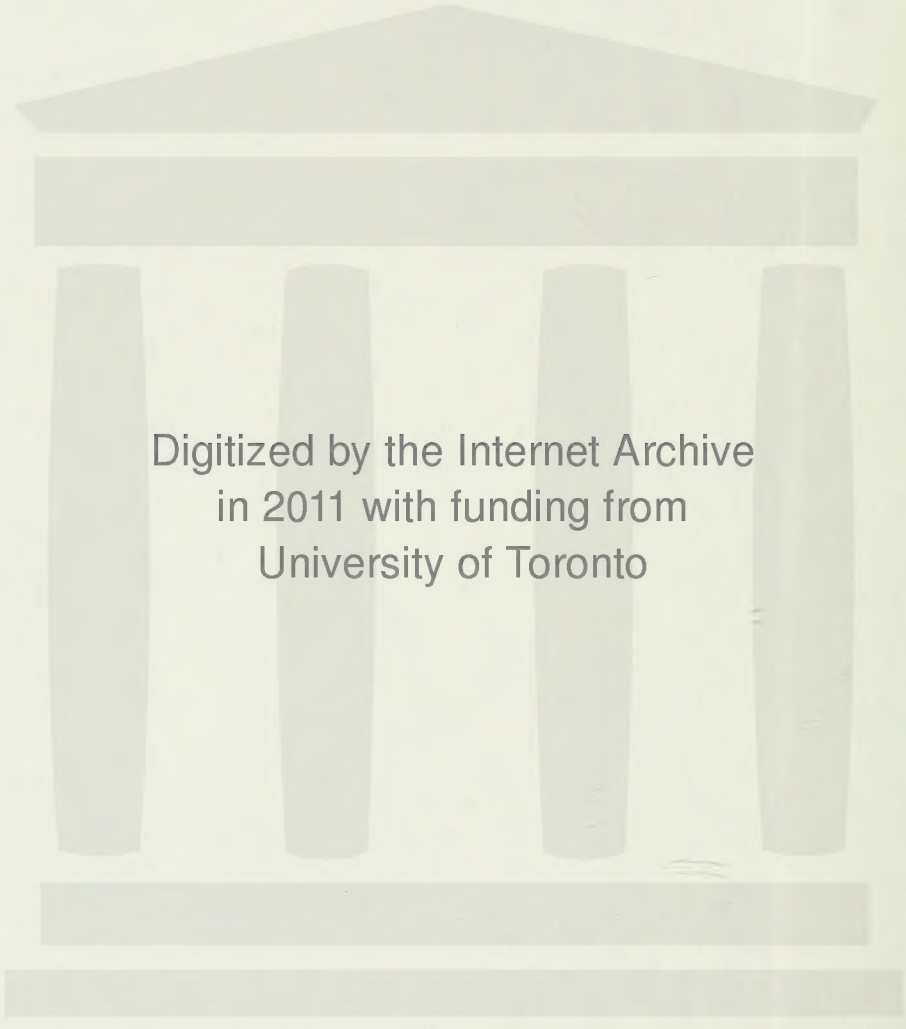
3 1761 07333314 8



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/ulmerkunstimauft00baum

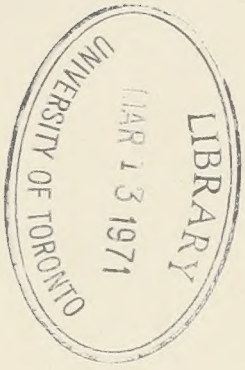
Ulmer Kunst

Im Auftrage des Ulmer Lehrervereins herausgegeben

von

Julius Baum

Stuttgart und Leipzig
Deutsche Verlags-Anstalt
1911



N
6886
U5B3

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

Vorwort

Dieses Buch, angeregt und herausgegeben vom Ulmer Lehrerverein, ist nicht für die Kunstgelehrten, sondern für die breiten Kreise der Kunstfreunde bestimmt, welche die trefflichen Werke der Alten lieben, insonderheit für die Ulmer, die mit Recht stolz sind auf die Schöpfungen ihrer Vorfahren. Die Rücksicht auf den volkstümlichen Zweck des Buches erlegte naturgemäß sowohl hinsichtlich der Auswahl der Bilder wie bezüglich der Abfassung des Textes Beschränkungen auf.

Was zunächst die Abbildungen betrifft, so mußte nicht das für den Fachmann Interessante, sondern das Beste gegeben werden. So bietet unsere Veröffentlichung die großen Hauptzyklen nahezu vollständig: Multschers Wurzacher und Sterzinger Altar, Schüchlins Hochaltar in Tiefenbronn, Stockers Knöringer Altar, von Zeitblom den Kilchberger und Bingener Altar, den Ulmer Wengenaltar, den Eschacher, Heerberger, Adelberger Altar, von Schaffner den Hutzaltar im Ulmer Münster und den Wettenhausener Altar, Syrlins d. Ä. Chorgestühlfiguren und eine große Anzahl schöner Einzelwerke. Indes ist die Ulmer Kunst zu reich, als daß die vorliegenden 116 Abbildungen zur Wiedergabe auch nur sämtlicher hervorragender Werke genügten. So wurde denn notgedrungen auf Architekturbilder, ferner aber auch auf die Wiedergabe manches schönen Stückes der Plastik und Malerei verzichtet, das in einer andern leicht beschaffbaren Veröffentlichung zugänglich ist; dies gilt vor allem für die mehr als zwanzig Bildtafeln und Statuen des Blaubeurer Altares, die im Atlas der Kunst- und Altertumsdenkmale des Königreichs Württemberg musterhaft reproduziert sind, für die Gemälde der Sigmaringer Galerie, deren photographische Abbildungen die Publikation von Lehner, Stuttgart 1868, vereinigt, ferner für die bedeutenden Stücke der gesamten Ulmer Plastik, die in den drei Werken Pfleiderer, Das Münster zu Ulm, Stuttgart 1905, Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, München 1910, und Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, Stuttgart 1911, sich in fast lückenloser Folge finden. Im übrigen ging die Absicht dahin, die bedeutenden in der Heimat erhaltenen Werke möglichst vollständig zu geben, auf daß die Abbildungen recht viele Betrachter zu den leicht erreichbaren Originalen führen. Doch durften natürlich auch die auswärtigen Stücke nicht fehlen, einerseits traurige Belege dafür, wieviel edle Kunstwerke die Ulmer am Ende der reichsstädtischen Herrlichkeit eingebüßt haben, anderseits aber, soweit es sich um Aufträge aus weiter Ferne handelt, stolze Zeugnisse für die Blüte und das Ansehen der Ulmer Kunst im fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhundert.

Gleich den Bildern mußte auch der Text sich auf das Wesentliche beschränken. Durch Einzelheiten, zumal Hypothesen der kunstgeschichtlichen Forschung, sollte der Leser nicht ungebührlich aufgehalten werden. Genauere Orientierung auf unserem

Gebiete ermöglichen die obengenannten Werke, ferner Pfleiderer, Münsterbuch, Ulm 1907, Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar, Straßburg 1907, Stadler, Hans Multscher, Straßburg 1907, Haack, Hans Schüchlin, Straßburg 1905, Koch, Zeitbloms reifer Stil, Berlin 1909, Pückler-Limpurg, Martin Schaffner, Straßburg 1899, sowie eine fast unübersehbare Zeitschriftenliteratur. An dieser Stelle kam es darauf an, dem Benutzer des Buches nicht trockene Daten, sondern eine Einführung in die Eigenart der Ulmer Kunst zu geben.

Die Abbildungen sind nach Aufnahmen von Brandseph in Stuttgart, der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München, die zumal in äußerst zuvorkommender Weise ihre nicht im Handel befindlichen Aufnahmen des Sterzinger Altares zur Verfügung stellte, Hanfstaengl in München, Hoefle in Augsburg, der Photographischen Gesellschaft in Berlin, Stichaner in Ulm (Eigentum des Evangelischen Kirchengemeinderats), Wetzig in Ludwigsburg, sowie nach einigen älteren Photographieen in der Sammlung des Unterzeichneten gefertigt.

Der Ulmer Lehrerverein durfte sich bei der Herausgabe des Buches der Freigebigkeit der Ulmer städtischen und kirchlichen Behörden sowie zweier privater Gönner erfreuen. Der Evangelische Kirchengemeinderat stellte die Aufnahmen aus dem Ulmer Münster unentgeltlich zur Verfügung; die Stadtbehörde unter der rührigen Leitung des Herrn Oberbürgermeisters v. Wagner, ferner die Herren Kommerzienrat Philipp Wieland und Fabrikant Max Wieland ließen dem Werke erhebliche materielle Hilfe angedeihen. Auch die Deutsche Verlags-Anstalt scheute nicht beträchtliche Opfer, um dem Büchlein trotz seiner Billigkeit ein würdiges Gewand zu geben. Allen sei für ihre freundliche Mitwirkung herzlich gedankt.

Im Auftrage des Ulmer Lehrervereins
Baum.

Abb. 1. Ulm, Münster. Portal von 1356
Oben Geburt Christi, unten Anbetung der Könige

Ulmer Kunst

1.

Die Ulmer Kunst des fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhunderts, mit der sich dieses Buch beschäftigt, bildet einen innerlich und äußerlich ungewöhnlich fest geschlossenen Teil des deutschen Kunstschaffens. Was die innerliche Geschlossenheit, sowohl der Architektur wie auch der darstellenden Künste, was die Schlichtheit und Klarheit der Komposition, die Ruhe der Gesten und der Mimik, die Harmonie der Farben betrifft, so ist unschwer einzusehen, daß diese für die Kennzeichnung der Eigenart der Ulmer Kunst so wichtigen Momente tief in dem Charakter des Ulmer Volkes, insonderheit aber in der ruhigen und gesunden Entwicklung der Stadt begründet sind. Es liegt im Wesen dieser Grundeigenschaften des Volkes, daß mit der Geschlossenheit anderseits eine gewisse Bedächtigkeit verknüpft ist: Man läßt die Dinge sich ausreifen und erschließt sich nur langsam dem Neuen; so kommt es, daß im Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts der Einfluß Burgunds sich in Köln und Basel, im Anfange des sechzehnten die Wirkung Italiens sich in Augsburg und Nürnberg früher und lebhafter bemerkbar machen als in der Donaustadt; daher ist aber auch die Kunst der genannten Orte weit weniger einheitlich; keine Stadt hat die in ihr lebenden Künstler ihrer Art so gleichmäßig angepaßt wie Ulm.

In der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gelang es Ulm, dem natürlichen Mittelpunkte Schwabens, sich zugleich auch zum künstlerischen Zentrum des Landes zu machen. Die mächtige Nachbarstadt Augsburg war noch viel zu sehr mit inneren politischen Fragen beschäftigt, um für die Segnungen einer künstlerischen Kultur schon reif zu sein. Konstanz konnte die bedeutende Stellung, die es während der Konzilszeit als Kunststadt erlangt hatte, auf die Dauer nicht behaupten und

mußte sowohl für den Ausbau wie für die Inneneinrichtung seines Münsters fremde Kräfte zu Hilfe nehmen. Die anderen schwäbischen Städte endlich, wie Memmingen, Ravensburg und Biberach, Gmünd und Nördlingen, waren erst recht nicht groß genug, um einer ansässigen Künstlerschaft dauernd lohnende Aufgaben zu bieten. Ulm aber gelang es in dieser Zeit nach langen Kämpfen, sich von der Herrschaft, die das Kloster Reichenau über die Stadt zeitweise nahezu unbeschränkt innegehabt hatte, seit dem Regierungsantritt Karls IV. mehr und mehr zu befreien. Und alsbald offenbarte sich die durch den Frieden und die größere politische Selbständigkeit gesteigerte Heimatliebe in künstlerischen Werken. Etwa im Jahre 1350 geht man daran, die außerhalb der Stadt stehende alte Frauenkirche neu zu schmücken. Zwei prächtige Portale werden geschaffen. Die künstlerischen Kräfte für diese Arbeiten müssen allerdings noch in der Fremde gesucht werden. So hat der Künstler, der das entzückende, 1356 bezeichnete Bogenfeld mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige (Textabb. 1) fertigte, die Anregungen hierzu vielleicht an den Reliefs des Rottweiler Kapellenturmes gewonnen. In diesem Werke ist noch die ganze Schönheit und künstlerische Reife der hohen Gotik lebendig; mit der Klarheit und Monumentalität der Komposition zeigt sich eine so sichere Kenntnis der Formen und der Ausdruckskraft der Bewegung des menschlichen Körpers verbunden, wie sie später nicht wieder erreicht wird; die zierliche Arbeit steht nicht nur zeitlich, sondern auch dem künstlerischen Range nach an der Spitze der Ulmer Kunst. Das andere Portal mit dem Jüngsten Gerichte kann sich mit jenem trefflichen Werke nicht vergleichen.

Mitten in diese Tätigkeit zur Verschönerung der Frauenkirche fällt eine Belagerung der Stadt. Ursprünglich als Lehensleute von Reichenau, hatten seit 1259 die Grafen von Wirtemberg die Reichsvogtei über Ulm inne. Zwar büßten sie dieses Amt wiederholt ein, machten aber immer wieder Ansprüche darauf geltend. Hierin nun fanden sie endlich 1376, als die Königswahl Wenzels vor der Türe stand, bei Karl IV. Unterstützung. Ulm setzte sich zur Wehr und wies die Belagerung des Kaisers und der Wirtemberger zurück; aber es hatte bei dieser Gelegenheit die ungünstige Lage seiner Pfarrkirche außerhalb der Mauer erkennen müssen. So beschloß denn die stolze Siegerin alsbald die Anlage einer neuen Kirche innerhalb der Stadt. 1377 legte man den Grundstein zum Münster. Und wie schon die Pariser beim Neubau der Notre-Dame sich nicht gescheut hatten, das unmittelbar vorher vollendete Annenportal der früheren Kathedrale zu übernehmen, so übertrugen jetzt auch die Ulmer unbedenklich die schönen, kaum fertigen Portale der alten in die neue Frauenkirche. Zu den beiden älteren gesellten sich drei weitere Portale, die wohl von denselben Gmünder Meistern aus der Familie Parler, die auch die Anfänge des Münsterbaues leiteten, ausgeführt wurden; ehe wir uns ihnen zuwenden, müssen wir aber zunächst einen Blick auf die Entwicklung des Baues selbst werfen.

2.

Das Münster hätte, wie es ursprünglich geplant war, weit mehr der schwäbischen Art entsprochen. Seine ersten Baumeister, wie erwähnt aus dem Geschlechte der Parler von Gmünd, dachten an einen dem Hallensystem folgenden Bau in der Art der Gmünder Heiligkreuzkirche, mit drei gleich hohen Schiffen, von denen das mittlere die seitlichen an Breite übertroffen hätte, übrigens ohne den Gmünder Chorumgang. Indes, in diesem Falle einmal zeigte sich der Ruhm-

Abb. 2. Scharenstetten, Altarschrein. Um 1450
Magdalena, Mater Dolorosa, Kruzifixus, Johannes Ev., Georg

sinn, das Streben nach äußerer Dokumentierung der fortgesetzt wachsenden Macht — 1385 kam jenes Münzgesetz zustande, das der Ulmer Prägung im Reiche ein solches Ansehen verschaffte, daß von nun an das Wort galt, „Ulmer Geld regiert die Welt"; nach der Schlacht bei Döffingen wurde 1391 ein Vergleich geschlossen, durch den Wirtemberg endgültig auf seine Vogteirechte verzichtete, 1394 verkaufte der Abt von Reichenau sein letztes Recht, die Besetzung der Münsterpfarrei, an die Stadt, 1397 endlich ward Ulm vom Kaiser als freie Reichsstadt anerkannt — stärker als das im Blute der Bürger liegende schwäbische Gefühl für Ruhe und schlichte Geschlossenheit der Form: das ursprüngliche Projekt ward aufgegeben, und an seine Stelle trat der Entwurf des 1392 berufenen kühnen Baumeisters Ulrich von Ensingen (wohl aus dem nahen Einsingen gebürtig), wodurch das Münster sein Hauptwahrzeichen, den gewaltig hohen Frontturm, erhielt, wodurch aber auch das Innere in der Weise umgestaltet wurde, daß an die Stelle von drei gleich hohen Schiffen nunmehr drei gleich breite traten, von denen das mittlere nach basilikaler Art erheblich überhöht und mit eigenen Fenstern versehen wurde.

Dem Ausbau und der inneren Ausgestaltung des Münsters vor allem galt der Kunstfleiß des fünfzehnten Jahrhunderts. Nach Ulrichs Plane wurden zunächst von seinem Schwiegersohne Hans Kun, dann von dessen Sohn Kaspar, endlich von Ulrichs Sohn und Enkel Matthäus und Moriz Ensinger der Bau des Langhauses weitergeführt, bis, hundert Jahre nach der Grundsteinlegung, das Werk so weit gefördert war, daß man an die Vollendung des Turmes denken konnte. Zum Baumeister ward 1480 Matthäus Böblinger von Eßlingen bestellt, der schon 1474 einen Riß für den Ölberg auf der Südseite des Münsters geliefert hatte. Man begnügte sich nun indes nicht mehr mit der Ausführung des von Ulrich gelieferten Entwurfes, der wegen seiner Formenstrenge dem Geschmacke des späten fünfzehnten Jahrhunderts nicht mehr entsprach, sondern es wurde anscheinend ein Wettbewerb ausgeschrieben, an dem sich außer Matthäus Böblinger auch der jüngere Sürlin beteiligte; wenigstens hat sich ein großer Turmriß mit seinem Zeichen in der Stuttgarter Altertümersammlung erhalten. Doch wurde Böblingers Entwurf, bei allem Reichtum an Einzelformen klarer und weniger spielerisch, mit Recht als die bessere Lösung erkannt und zur Ausführung bestimmt. Sie sollte nicht weit gedeihen. Anscheinend hatte Böblinger die Turmfundamente nicht genügend gegen die schwerere Last gesichert, — kurz, 1492 fielen einige Steine aus dem Turmgewölbe. Der Architekt mußte die Stadt verlassen, die Ulmer beriefen fast sämtliche namhaften süddeutschen Baumeister zur Begutachtung der Lage und betrauten endlich Burkhard Engelberg von Hornberg, den Erbauer der Augsburger St. Ulrichkirche, mit den Sicherungsarbeiten. Engelberg entledigte sich des Auftrages technisch zwar in einwandfreier Weise, doch scheute er, der Statik des Baues zuliebe, vor einem nicht unbedenklichen künstlerischen Opfer nicht zurück: die breiten Seitenschiffe, deren Gewölbe gefährdet waren, teilte er durch Einziehung je einer Reihe zierlicher Stützen und verminderte so die räumliche Wirkung des Inneren, die schon bei der Umwandlung der Hallenkirche in eine Basilika hatte leiden müssen, nochmals erheblich. Der Ausbruch der religiösen Wirren und das Nachlassen des Bürgerstolzes, der das ganze fünfzehnte Jahrhundert hindurch angehalten hatte, hemmten dann den Ausbau des Turmes. Man war nicht mehr selbstbewußt genug, um nach der Sitte aufstrebender Geschlechter seine Macht durch ein so sichtbares Zeichen zu betonen, empfand das allzu selbständige Hervortreten der Turmpyramide aus dem Stadtbilde wohl auch als der künstlerischen Geschlossenheit nicht günstig. So

blieb der Bau in dem Zustande, in welchem ihn Engelberg verlassen hatte, und erst die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, keck und zielstrebig wie das fünfzehnte, hat den Ausbau der Turmspitze erlebt.

3.

Das Münster ist zwar die großartigste, doch bei weitem nicht die einzige bauliche Schöpfung der jungen Republik. Zum Gotteshause gesellte sich, als nicht minder eindrucksvolles Zeugnis der bürgerlichen Macht, das neue, stattliche Rathaus, etwa 1370 begonnen, 1540 vollendet, mit prächtigen Sälen im Inneren, und außen reich mit Skulpturen und Malereien geschmückt, gesellten sich die mächtigen, gleichfalls bemalten Tortürme. Aber nicht nur die Stadtgemeinde selbst zeichnete sich durch Kunstsinn aus, auch die Klöster wetteiferten im Bau und der Ausschmückung ihrer Kirchen. Vor allem die Augustinerchorherren zu den Wengen, in deren zu derselben Zeit wie das Münster in den eigentlichen Stadtbezirk hineinverlegten Kirche sich der Lukasaltar der Malerzunft befand, blieben hinter der Bürgerschaft nicht zurück. Gleich dem Münster, das vor dem Bildersturme über sechzig Altäre beherbergte, war auch die Wengenkirche bis zum letzten Plätzlein mit Werken der Malerei und Bildnerei angefüllt.

Es konnte nicht ausbleiben, daß Ulms hohe Kunstblüte im fünfzehnten Jahrhundert nicht nur viele Künstler, sondern auch zahlreiche bedeutende Aufträge von auswärts in die Stadt zog. Von den bekannteren Künstlern dürfen nur die Sürlin mit Sicherheit als Ulmer gelten; denn ihre Familie wanderte 1412 aus dem nahen Söflingen ein. Halbwegs einheimisch sind, wie oben erwähnt, die Ensinger. Auch die Acker, Schüchlin, Stocker, Schaffner und die beiden Erhart können wohl als Ulmer angesehen werden. Multscher kam aus Reichenhofen, Zeitblom aus Nördlingen. Vorübergehend hielten sich Ludwig Schongauer, der ältere Holbein, der hier wohl seine Lehrjahre verbrachte, Matthäus Böblinger und Burkhard Engelberg in Ulm auf. Unter den Arbeiten nach auswärts ist die früheste und zugleich stattlichste Multschers Sterzinger Altar, 1458 vollendet. Schüchlins Tiefenbronner Altar von 1469 bleibt nicht weit hinter jenem zurück. Am Ende des Jahrhunderts wächst das Expansionsbedürfnis der Ulmer Kunst. Die Ausstattung des Klosters Blaubeuren ruht fast ausschließlich in den Händen von Ulmer Meistern. Zeitblom liefert Altäre für Bingen bei Sigmaringen (mit Sürlin d. J.), Eschach, die Kirche auf dem Heerberge und Adelberg, Stocker für Knöringen und Ennetach, Michel Erhart (mit Holbein d. Ä.) für Weingarten und Kruzifixe nach Augsburg und Hall, Sürlin d. J. Chorstühle und Altäre in zahlreiche Kirchen des oberen Donaulandes, Schaffner Altäre nach Heiligkreuztal, Wasseralfingen und Wettenhausen. Von dem Augenblicke an, da Kaiser Maximilian Augsburg seine besondere Gunst zuwendet, wird es unvermeidlich, daß Ulm in den Hintergrund tritt. Nun beginnt die Abwanderung der Künstler. Als erster siedelt Adolf Dauher in die Nachbarstadt über, ihm schließt sich sein Schwager Gregor Erhart an. Auch Ludwig Schongauer zieht nach Augsburg weiter. Das Vordringen der religiösen Probleme machte der Ulmer Kunstfreudigkeit bald völlig ein Ende. Sie konnte die alte Bodenständigkeit nicht wieder erlangen. Zwischen der Kunst des fünfzehnten und jener des späten sechzehnten Jahrhunderts dehnt sich eine breite Kluft. In der Epoche von den Anfängen des Münsterbaues bis zum Beginn der neuen Zeit aber läßt sich unschwer die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der künstlerischen Entwicklung verfolgen.

4.

Die Kunst des hohen Mittelalters war monumental. Die Menschen jener Epoche hatten ein Gefühl für das Wesentliche der Erscheinung, für die große Wirkung, um das wir Heutige sie beneiden müssen. Das Primäre, wovon jeder Künstler ausging, war die Gestaltung für das Auge, das Inbeziehungsetzen der Teile zu einander. Alles ward versucht, um den Eindruck der absoluten Erscheinung nach Möglichkeit zu steigern. Man war sich dabei der Gesetzlichkeit der anzuwendenden Mittel klar bewußt.

Daß die Ulmer ihr Münster nicht auf einen großen freien Platz wie auf ein Präsentierbrett stellten, sondern von fast allen Seiten sorglich einbauten, hatte seinen Grund in der klaren Erkenntnis, daß es auf einem leeren Flecke klein und unansehnlich wirken mußte, während es, nur da und dort einmal zwischen den Hauswänden und über den Giebeln zum Vorschein kommend, noch gewaltiger erschien, als es in Wahrheit war. Daß man sich nicht entschließen konnte, den Turm auszubauen, war, wie gesagt, zum Teile gewiß in der Furcht einer feinfühligen Zeit begründet, der hohe Koloß möchte sich nicht mehr harmonisch in das Stadtbild einfügen.

Nichts andres als dieses sichere Gefühl für die große Wirkung hinderte die Künstler des Mittelalters auch, sich in der Plastik und Malerei mit Nebensachen zu beschäftigen. Beide Künste standen im Dienste der Architektur. Ihr Gegenstand war der Mensch. Sie waren groß und edel, solange sie sich begnügten, den Menschen in ruhiger Haltung und Bewegung, doch losgelöst von der Umgebung, darzustellen. Sie verloren die Sicherheit von dem Zeitpunkte an, da sie versuchten, das ganze weite Gebiet der Wirklichkeit zu umfassen. Erst mit dem Aufkommen des modernen Tafelbildes, das sich zur Not an jeder beliebigen Wand unterbringen läßt, der freien Skulptur, die mehrere Aufstellungsmöglichkeiten hat, erreicht diese Entwicklung eine gewisse Ruhe. Freilich, die monumentale Wandmalerei und -plastik ging dabei verloren und ist bis auf den heutigen Tag noch nicht wieder gefunden.

Das fünfzehnte Jahrhundert ist die Epoche, in der sich in allen Kunstlanden die Anfänge dieses radikalen Stilwechsels zeigen. Die ersten Keime gehen noch in das vierzehnte Jahrhundert zurück, und Frankreich, vom Beginne der Gotik bis zum Auftauchen der ersten Renaissancegedanken in Italien die künstlerische Vormacht Europas, Frankreich ist das Ursprungsland des neuen Stiles. Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts bemerkt man hier in den zierlichen Buchmalereien eine ganz neue Freude an den hundert kleinen Schönheiten des Daseins. Das Leben Christi, die Taten der Heiligen werden nicht mehr nur durch Figuren mit ausdrucksvollen Mienen und klaren Gesten dargestellt, sondern die Künstler bemühen sich, wenn auch zunächst noch zaghaft, die äußere Umgebung anzudeuten, um so den Ort der Handlung genauer zu bestimmen. Plötzlich ist die Landschaft mit ihren wechselnden Farben, Formen und Stimmungen entdeckt. Die menschliche Figur, bisher Endzweck der Darstellung, wird nunmehr Teil; die Außenwelt tritt gleichberechtigt daneben. Mit der Freude an der Natur überhaupt wächst aber zugleich die Intensität ihres Studiums; man sucht die Gesetze der Raumperspektive zu ergründen, nicht minder aber auch den Organismus des menschlichen Körpers genauer kennen zu lernen. Je mehr indes die Künstler sich in das Studium des einzelnen versenken, desto mehr verschwindet das Gefühl für die großen kompositionellen Zusammenhänge. So ergibt sich mit Notwendigkeit eine völlige Änderung schon des künstlerischen Rohmateriales.

Die Wandlung vollzieht sich in Frankreich, Burgund und den Niederlanden im Anfange, in Oberdeutschland erst gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Während der Herrschaft des alten Stiles werden die Wände mit Statuen, Reliefs und Fresken geschmückt. Die neue Kunst muß sich neue Gelegenheiten suchen. Die wichtigste Verwendungsmöglichkeit bildet der Altaraufsatz. Das frühe Mittelalter kannte nur den Altartisch, die schlichte Mensa. Nun geht man dazu über, die Altäre mit Darstellungen aus dem Leben der Heiligen zu schmücken, denen sie geweiht sind oder deren Reliquien sie bergen. Hierzu bieten sich zahlreiche verschiedenartige Möglichkeiten. In den Niederlanden wird es Sitte, ein gemaltes Triptychon, bestehend aus einem Mittelbild mit zwei Flügeln, aufzustellen. Der Niederrhein und Norddeutschland bevorzugen hölzerne Altarschreine mit Statuen oder Reliefs und gemalten Flügeln. In ganz Deutschland finden sich vereinzelt Wandnischen mit Figuren, gleichfalls durch Flügel geschlossen, sowie auch steinerne Aufsätze mit Reliefbildern. Der Typus des schwäbischen Altares ähnelt in der Hauptsache dem norddeutschen; Reliefdarstellungen freilich kommen nur in der Schule von Hall vor; Ulm bevorzugt die Schreinstatue und geht erst am äußersten Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, der Neigung der Zeit zur malerischen Komposition folgend, da und dort zu einheitlichen, groß komponierten Schreinreliefs über.

An diesen Flügelbildern und Schreinbildwerken nun fast alles, was sich von Schöpfungen der freien Malerei und Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten hat, stammt aus Altären — müssen wir die Entwicklung der Kunst verfolgen. Es ist das besondere Verdienst der Ulmer Meister, daß sie den veränderten Aufgaben zum Trotz die große Tradition der Wandkunst so bald nicht vergessen. Während in Basel und Köln, in Tirol und Nürnberg die Tendenz der Eroberung der Natur im Vordergrund steht, halten die Ulmer immer noch treu an altbewährten Kompositionsprinzipien, an dem Betonen der Fläche, der klaren Scheidung weniger Gründe, der ausdrucksvollen, doch ruhigen Geste fest. Dieser konservative Charakter ist ihnen zum Vorwurfe gemacht worden. Mit mehr Recht darf man in ihm einen Vorzug der Ulmer Kunst erblicken.

5.

Die ersten plastischen Werke, die eigens für das Münster gefertigt wurden, sind die Bogenfelder des Nordostportales mit der Passion Christi, des Südwestportales mit dem Zuge der drei Könige und des Hauptportales mit den Darstellungen der Schöpfungsgeschichte. Diese Arbeiten, in den beiden ersten Jahrzehnten des Münsterbaues entstanden, zeigen einen Stil, der von jenem des schönen Tympanons von 1356 durchaus verschieden ist. Das Streben nach Steigerung der Naturwahrheit verleitete die Bildhauer, die dem Gefolge der Gmünder Parler angehörten und deren Entwicklung sich über das Südportal des Augsburger Domes bis zu den Chorportalen der Heiligkreuzkirche in Gmünd zurück verfolgen läßt, zu malerischer Komposition. Der statuarische Charakter der Relieffigur verschwindet. Statt klarer Heraushebung der Einzelgestalt Gruppierung, Häufung von Massen, ohne Gefühl für die Wirkung des Umrisses, die Ausdruckskraft der Bewegung. Ja, nicht einmal hiermit sind die Künstler zufrieden: nachdem schon einmal der ruhige Flächencharakter des Reliefs aufgegeben ist, kann der Raum nicht tief und deutlich genug gekennzeichnet sein; Landschaften mit Felsen, Bäumen und Gartenzäunen beginnen sich im Relief breitzumachen. Am weitesten gehen in bezug auf malerische Auflösung das Passions- und das Dreikönigsbild. Die Darstellungen der Schöpfungsgeschichte, ursprünglich an der Stelle des

Südwestportales, mußten, als sie mit dem Dreikönigsrelief den Platz am Hauptportale tauschten, erweitert werden. Und hier nun, bei der Vergrößerung des Bogenfeldes, kehrten die wohl schon in Ulm herangezogenen jüngeren Bildhauer in Erkenntnis des gefährlichen Weges, den die Gmünder Meister betreten hatten, zu schlichterer Komposition zurück. Es sind die Darstellungen der ersten Schöpfungstage, des Sündenfalles und der Vertreibung aus dem Paradiese, die den bereits fertigen übrigen Genesisszenen hinzugefügt wurden, mit geringerem Können, doch wieder sichererem Gefühl für plastische Wirkung.

Indes hat diese Wendung nicht mehr zu einer völligen Gesundung des alten Stiles führen sollen. Mit den Zutaten zum Genesisrelief bricht die Entwicklung der zweiten Ulmer Bildhauerschule plötzlich ab. Meister Hartmann und seine Schule aber, die seit 1418 die Ausschmückung des Westportales durch das Anbringen der sitzenden Propheten in den Türleibungen, die Aufstellung der sitzenden Madonna mit Aposteln und Heiligen an der Stirnwand und der großen stehenden Madonna, der Heiligen Martin (Abb. 2), Johannes des Täufers und Antonius, zu Ende führten, entstammten einer anderen Schule. Sie brachten zum erstenmal die unverfälschte Kunst des Westens nach Ulm, lebensvolle Köpfe, klare, wenn auch noch nicht sichere Bewegungen und einen schön geschwungenen, präzisen, ausgesprochen plastischen Faltenwurf der Gewänder, und bereiteten damit den Weg für den größten und vielseitigsten Künstler, den die Stadt je in ihren Mauern barg, Hans Multscher.

6.

Als Multscher, geboren in Reichenhofen bei Leutkirch, im Jahre 1427 nach Ulm kam, muß er ein junger Mann gewesen sein; denn er ist erst 1467 gestorben, und die heute in Berlin befindlichen, 1437 datierten Altarflügel zeigen noch das stürmische Drängen eines jugendlichen Temperamentes. Indes erfreute er sich schon damals eines hohen Ansehens, denn er wurde steuerfrei als Bürger aufgenommen, eine Ehre, die nur ausgezeichneten Künstlern, wie später Ludwig Schongauer, widerfuhr. Wodurch er sich in seinen jungen Jahren bereits einen solchen Namen gemacht hatte, ist heute noch ungeklärt. Nur so viel darf mit Gewißheit angenommen werden, daß er, wenngleich im Bürgerbuche als Bildhauer bezeichnet, von Anfang an zugleich als Maler und Bildhauer tätig war.

Der Gedanke liegt nahe, der Meister, der die Ulmer Kunst so erheblich gefördert hat, müsse sich, wie schon sein Vorgänger Hartmann, die Anregungen im Westen geholt haben, sei es nun in der großen Kunstmetropole Paris selbst oder in Burgund oder den Niederlanden. Unbedingt notwendig jedoch erscheint die Annahme einer solchen unmittelbaren Berührung mit der Kunst des Westens keineswegs. Man erinnere sich, wie unsere heutigen schwäbischen Meister, ein Reiniger oder Zügel, sich, ohne den Boden Frankreichs betreten zu haben, doch alle Eroberungen der französischen Lichtmaler zu eigen machten. Als Multscher begann, erfüllten die Keime der neuen Kunst bereits die Luft ganz Mitteleuropas. Schon zur Zeit des Konstanzer Konzils hatte ja Hans Witz starke Anregungen in Nantes, Paris und Brügge erfahren. Konrad Witz brachte die burgundisch-niederländische Kunst nach Rottweil und Basel. Lukas Moser von Weil der Stadt hatte sich im Jahre 1431, da er seinen Magdalenenaltar für Tiefenbronn fertigte, gleichfalls schon an die neue Anschauungsweise gewöhnt. So darf es nicht Wunder nehmen, daß auch Hans Multscher sich in den frühesten uns bekannten Werken bereits ganz als Kind einer neuen Zeit gibt. In seine ersten

Ulmer Jahre fällt der Abschluß der monumentalen Ausstattung des Münsters. Aus dem Stile der schönen Engel, die sich als einziger Rest der Skulpturen der mit Multschers Namen und der Jahreszahl 1433 versehenen Votivnische der Familie Karg in der inneren Langhausostwand des Münsters erhalten haben, hat man mit Recht gefolgert, daß auch der treffliche Schmerzensmann (Abb. 3) am Mittelpfeiler des Hauptportales, an dem früher die Zahl 1429 zu lesen war, als eine Schöpfung des Künstlers gelten müsse. Hier zeigt sich nun der von Meister Hartmann in Ulm eingeführte Stil wesentlich geläutert. Die Stellung hat sich geklärt, der Ausdruck des Antlitzes vertieft. Erstaunliche Sicherheit verrät die Behandlung des nackten Körpers. Bei aller Naturwahrheit aber ist Rücksicht auf die monumentale Wirkung genommen.

Von dem Augenblicke an, da mit der Vollendung des Wandschmuckes die rein monumentalen Aufgaben erschöpft waren, konnte sich Multschers ganze Aufmerksamkeit dem Naturstudium zuwenden; und so finden wir in dem nächsten erhaltenen Werke, den aus der Gräflich Waldburgischen Galerie zu Wurzach stammenden, 1437 datierten Flügeln eines ursprünglich wohl in Wurzach oder einem benachbarten Orte stehenden Altares, heute im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. 4 bis 11), eine Leidenschaftlichkeit des Erlebens und eine Eindringlichkeit der Charakteristik, wie sie bisher in der deutschen Kunst nicht bekannt waren. Von der älteren Ulmer Malerei sind nicht viele Werke erhalten. Zum wichtigsten gehören die zierlichen Flügel eines Altärchens im benachbarten Dornstadt, dessen geschnitzte Madonna eine Kopie der Steinstatue Meister Hartmanns am Stirnpfeiler der Münstervorhalle ist. In den gegen 1430 entstandenen Flügeln, mit der heiligen Familie und der Anbetung der Könige, herrscht noch die strenge, ruhige Zuständlichkeit, die auch für die zeitgenössische Plastik bezeichnend ist. Die Mienen sind zwar schon fein belebt, aber den Bewegungen, dem Halten des Kindes, der Wendung der Köpfe, dem Stehen und Knieen mangelt noch die überzeugende Sicherheit des Funktionierens der Gelenke, und vor allem, den einzelnen Figuren fehlen die Beziehungen zu einander. Dieser Mangel an Aktivität, der ja ein dauerndes Kennzeichen der Ulmer Kunst bleibt, äußert sich, fast in der gleichen Stärke wie in dem Dornstädter Altärchen, noch in den schlichten, 1456 bezeichneten Fresken der Katharinenlegende im Münster sowie in den Skulpturen und Flügelbildern des etwa aus der gleichen Zeit stammenden, früher im Münster befindlichen Altares in Scharenstetten (Textabb. 2, Abb. 1) und des 1458 datierten Altares in Oberstadion. Von diesen ruhigen, milden Arbeiten ist der Berliner Altar recht verschieden. Der Schrein muß, in der Art vieler älteren Schreine, eine nahezu quadratische Gestalt gehabt haben; denn diese Form wiederholt sich auch in den Flügelbildern, von denen die vier äußeren Passionsszenen zeigen, während die vier inneren das Leben Mariä darstellen. Das Neue nun in den Bildern ist vor allem die Eindringlichkeit. Es ist der besondere Vorzug der mittelalterlichen Kunst vom zwölften bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts, daß sie klar und überzeugend zum Betrachter spricht, ohne Drängen, meist ohne Pathos, ruhig und groß. Diese schlichte monumentale Wirkung ist verschwunden. Jetzt muß der Tafelmaler, um einen ähnlichen Eindruck zu erzielen, wie früher der Wandkünstler mit seiner gewaltigeren Form, in der Geste, im Spiel der Mienen lebhafter werden. Betrachten wir etwa den Ölberg. Die Komposition ist unruhig und wenig zusammengehalten. Eine Andeutung des Raumes ist zwar versucht; aber der Künstler kennt noch nicht die Gesetze der Perspektive, weiß nicht, daß die Gegenstände, im Verhältnis zu ihrer Entfernung von der Vorderfläche des Bildes, nach rückwärts verkleinert erscheinen müssen. So steht Judas

mit den Häschern, die aus der Ferne herankommen, über, anstatt hinter den schlafenden Jüngern im Vordergrunde. Auch in den einzelnen Gruppen fehlt der innere Zusammenhang. Das Statuarische, in der Plastik ein Vorzug, erscheint hier als Mangel. Aber wenn wir von dieser Befangenheit der Komposition absehen, welch ein mächtiges Leben in den einzelnen Gestalten. Wie spricht aus dem Antlitz Christi die furchtbare Qual der Stunde. Wie überzeugend und mannigfaltig ist der tiefe Schlaf der Jünger gekennzeichnet. Wie eilig haben es Judas und die Häscher im Hintergrunde. Unverkennbar ist die Verwandtschaft der Typengebung mit Multschers älteren Steinwerken; man vergleiche den Christus in Gethsemane mit dem Schmerzensmanne vom Hauptportal. Auch die Gewandung zeigt hier und dort den selben milden Fluß. Der gleiche hohe Ernst und die nämliche Eindringlichkeit sind auch den anderen Bildern des Altares eigen. Wie wundervoll sind die mütterliche Freude der Maria und das stille Staunen der Zuschauer in der Geburtsszene zum Ausdruck gebracht und wie wichtig ist den heiligen drei Königen die Anbetung. Seltsamer Gegensatz: stärkste Intensität im Ausdruck, in der Geste und Miene des einzelnen, aber durchaus kein dramatisches Leben im ganzen; recht feine Beobachtung der Einzelgestalten, selbst schon richtige Verkürzungen der Glieder, und dann wieder in der nämlichen Gruppe verschiedene Größenmaßstäbe der Figuren, je nach ihrer Wichtigkeit; Raumandeutung durch kräftige Überschneidungen, wie besonders im Dreikönigsbild, im Pfingstfest, im Tod Mariä, und dennoch keine Raumtiefe. Alles verrät den Großes wollenden, mit Leidenschaft in die neuen Probleme eindringenden, doch von der Vollendung noch weit entfernten Künstler.

Ungefähr auf der Stilstufe des Berliner Altares stehen noch die Bilder der Kreuzprobe und Kreuztragung des Kaisers Heraklius in der Wolfegger Galerie. Dann aber klafft für uns heute noch eine breite Lücke in der Entwicklung Multschers. Die Bildwerke und Gemälde, die sich aus dem Ende der fünfziger Jahre erhalten haben, sind von den früheren Schöpfungen so verschieden, daß man schwerlich daran denken würde, sie für Arbeiten Hans Multschers zu halten, wäre nicht seine Urheberschaft für das wichtigste Werk, den Sterzinger Altar (Abb. 16 bis 27), urkundlich bezeugt. Dieser prächtige große Altar, dessen Teile heute noch in mehreren Kirchen, dem Rathause und privaten Sammlungen Sterzings sowie im Münchener Nationalmuseum aufbewahrt werden, war 1456, vielleicht schon 1455 in Auftrag gegeben worden und wurde im Beisein Multschers am Ende des Jahres 1458 in der Pfarrkirche zu Sterzing aufgestellt. Im Schreine stand die Figur der Gottesmutter, umgeben von zwei stattlichen Rittern und vier heiligen Jungfrauen, hinter denen vier Engel einen Teppich ausbreiteten, während zwei Engel Maria bekrönten. Sechs weitere Gestalten, Halbfiguren, mögen im Hintergrunde des Schreines zum Vorschein gekommen sein. Die Predella füllten die Büsten Christi und der Zwölfboten. Den Schrein schlossen zwei Flügel mit im ganzen acht Bildern von ähnlicher Form und Größe und nahezu gleichem Inhalt wie die Berliner Tafeln. Innen war auch hier das Marienleben, außen das Leiden Christi zu sehen. Der Stil der beiden Gemäldezyklen aber ist recht verschieden. In Sterzing keine Spur mehr von dem stürmischen Draufgängertum des jungen Künstlers. Eine edle Ruhe erfüllt alle Gestalten. Der Affekt ist gemäßigt. Die einzelnen Figuren der Gemälde sind unter sich harmonisch verbunden, wenn auch von einer dramatischen Verknüpfung nicht die Rede ist. An Stelle der leuchtenden Farbigkeit der Berliner Tafeln herrscht ein gleichmäßigeres Kolorit. Die Raumperspektive ist richtig. Die Gestalten verkürzen sich gesetzmäßig, der Hintergrund geht zurück (vgl. die Ölbergsszene). Doch spielen sich die Vorgänge mehr im Vordergrunde ab. Da außerdem die

Zahl der beteiligten Personen auf das Mindestmaß verringert wird, so entsteht dennoch der Eindruck größerer Monumentalität als in den früheren Bildern. Für die Zunahme der Feinheit der Naturbeobachtung bezeichnend ist die Freiheit, mit der zum Beispiel auf dem Bilde der Verkündigung der Einfall des Sonnenlichtes beobachtet und wiedergegeben wird. Der Faltenwurf ist in den Gemälden etwas größer und schlichter geworden; vor allem aber sind die Bewegungen abgeklärter, das Mienenspiel bedeutet im Kunstwerk weniger als früher. Für die Statuen gilt diese Charakterisierung minder; man fühlt, der Künstler hat sich mit ihnen wohl noch lieber beschäftigt als mit den Bildern; die Faltenbehandlung ist reicher als in den Gemälden, selbst verwirrend, doch von gleicher Bildung der Teile, und die Köpfe, in ihrer Struktur jenen der Flügelbilder ebenfalls verwandt, gehören mit ihren weichen, schimmernden Schatten zu den schönsten Schöpfungen der ganzen oberdeutschen Plastik. Freilich, Gesellenhände sind weder an den Schnitzfiguren noch an den gemalten Teilen des Altars zu verkennen. Dies hindert nicht, dennoch für das ganze Werk einen Meister verantwortlich zu machen. Daß dieser Meister Hans Multscher ist, berichten die Urkunden. Und wenn es auch zunächst ein wenig verwunderlich erscheint, daß derselbe Künstler, der uns in der Frühzeit so herb und eindringlich begegnet, später zu einer so abgeklärten Schönheit gelangt, — man wird doch immer wieder sich vergegenwärtigen müssen, daß zwanzig Jahre eine genügend lange Zeit sind, ein heißes Temperament abkühlen, einen emsig arbeitenden Problematiker sich ausreifen zu lassen; und auch die Wirkung des oben geschilderten lokalen Milieus, des geruhigen Lebens der selbstbewußten Reichsstadt, wird man nicht ganz außer acht lassen dürfen. Mag vielen der jüngere Multscher, aus dessen Werken ein so tiefes Erleben spricht, lieber sein als der kühlere, mehr auf formale Schönheit sehende, dem Greisenalter nahe Meister des Sterzinger Altares, dessen Naturkenntnis und Darstellungsvermögen sich zwar inzwischen erheblich vertieft hat, dessen Kompositionsart aber wieder stärker der Flächenbetonung und der weniger auf Innerlichkeit denn auf Klarheit ausgehenden Weise der mittelalterlichen Kunst zuneigt, die Möglichkeit einer folgerichtigen Entwicklung von den frühen zu den späten Arbeiten wird man, trotz dem Fehlen der Zwischenglieder, nicht von der Hand weisen können.

In den Kreis der Spätwerke dürften des weiteren ein in der Münchner Pinakothek befindliches, 1457 datiertes Erbärmdebild, sowie Fragmente vielleicht eines einzigen Altares im Kloster Heiligkreuztal gehören, die heute in den Sammlungen von Stuttgart, Karlsruhe und Rottweil aufbewahrt werden. In Stuttgart sind es ein Zug der heiligen drei Könige und eine edle Grablegung Christi (Abb. 14 und 15), die den Sterzinger Bildern an Qualität nicht nachstehen. Wesentlich schwächer, nur von Gesellenhand, sind die beiden Tafeln in Karlsruhe (Abb. 12 und 13), Kreuzigung und Tod Mariä, deren Zugehörigkeit zu den Stuttgarter Gemälden übrigens bezweifelt wird. Die Statuen der Heiligen Barbara und Magdalena in Rottweil endlich sind stilistisch den Sterzinger Jungfrauen verwandt. Von weiteren Skulpturen stehen Multschers Art ein Christus auf dem Palmesel, den ein Ulmer Meister 1456 für S. Ulrich in Augsburg lieferte und der sich heute in Wettenhausen befindet, sowie eine Madonna in der Pfarrkirche zu Landsberg a. L. nahe.

Zu Unrecht wird immer wieder der Versuch gemacht, Hans Multscher nur als Bildhauer gelten lassen zu wollen, als der er allerdings im Bürgerbuche bezeugt ist. Warum sollte, was einer großen Zahl italienischer Künstler, was einem Pollaiuolo, Verrocchio, Leonardo, Michelangelo, um einige beliebige Namen zu nennen, erlaubt war, gerade dem Deutschen verboten sein? Wenn wir aber nun vollends sehen, daß Konrad Witz und Michael Pacher als Maler und Schnitzer, Veit Stoß als Holz- und

Steinbildner, Maler und Kupferstecher tätig sind, daß Schaffner als Maler und Bildschnitzer erwähnt wird und Adolf Dauher Schreinwerke und Figuren nicht nur schnitzt, sondern auch bemalt, müssen wir wohl zugeben, daß eine äußere Notwendigkeit, die als Schöpfungen Multschers bezeugten Gemälde und Bildwerke an mehrere Meister aufzuteilen, nicht besteht. Die Ulmer Steinfiguren und die Berliner Flügel gehen stilistisch so gut zusammen wie die Sterzinger Gemälde und Statuen. Stellt man vollends die in den Einzelheiten ihres Verlaufes noch unbekannte Entwicklung des Künstlers innerhalb der vierziger Jahre gebührend in Rechnung, so wird man doch nicht umhin können, sämtliche urkundlich und inschriftlich gesicherten und die oben genannten stilistisch nahe verwandten Werke als eigenhändige Schöpfungen Hans Multschers hinzunehmen.

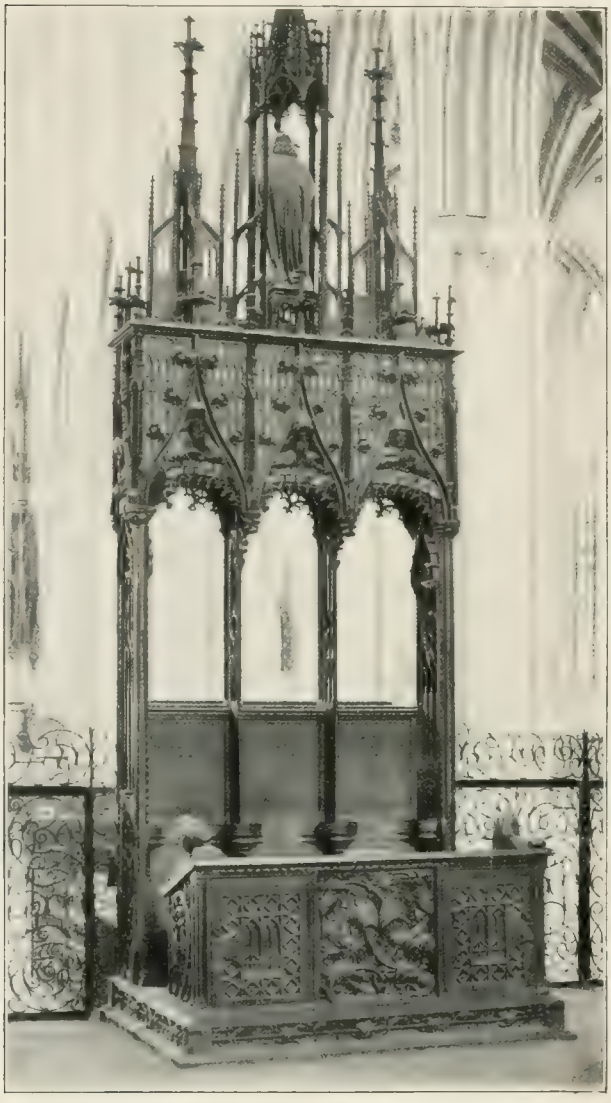


Abb. 3. Syrlin d. Ä. Ulm, Münster. Dreisitz. 1468

Von den zahlreichen Zeitgenossen Multschers, die das Rathaus mit trefflichen Statuen, das Münster mit herrlichen Altären schmückten, vermögen wir keinen bestimmt zu fassen. Unter den Münsteraltären dieser Epoche blieb wenigstens einer erhalten, der jetzt in Scharenstetten befindliche, mit der Madonna und vier Heiligen im Schreine (Textabb. 2), der Anbetung der Könige und dem Tode Mariä auf der Innenseite, dem Kampf mit dem Drachen auf der Außenseite der Flügel. Der Meister dieses Altares steht Multscher nahe, wenn ihm auch die Kraft dieses Großen fehlt. Koloristisch ist zumal sein heiliger Georg zu Roß, in der silbernen Rüstung mit den flatternden, karmin-, weiß- und kobaltfarbigen Bändern (Abb. 1), von einer Schönheit ohnegleichen.

7.

Unter den Künstlern, die sich in das Erbe Multschers teilten, ohne ihn übrigens an Vielseitigkeit zu erreichen, sind zwei durch Namen und Werke bekannt:

der Schreiner und Bildschnitzer Jörg Syrlin und der Maler Hans Schüchlin. Zum erstenmal begegnet uns der Name Syrlins in Verbindung mit der Jahreszahl 1458 auf dem Betpult im Ulmer Gewerbemuseum, bestehend aus einem schlanken, gedrehten Pfeiler und der eigentlichen Pultplatte, die von den kleinen, noch hart und ungeschickt geschnitzten Figuren der Evangelistensymbole getragen wird. Das nächste Werk, das des Künstlers Signatur zeigt, ist ein prächtiger, 1465 datierter Schrank im Schlosse Illerfeld bei Memmingen. 1468 beginnen seine großen Schöpfungen für das Ulmer Münster. In diesem Jahre wird der Dreisitz, 1474 das Chorgestühl vollendet; noch länger, bis 1480, ziehen sich die

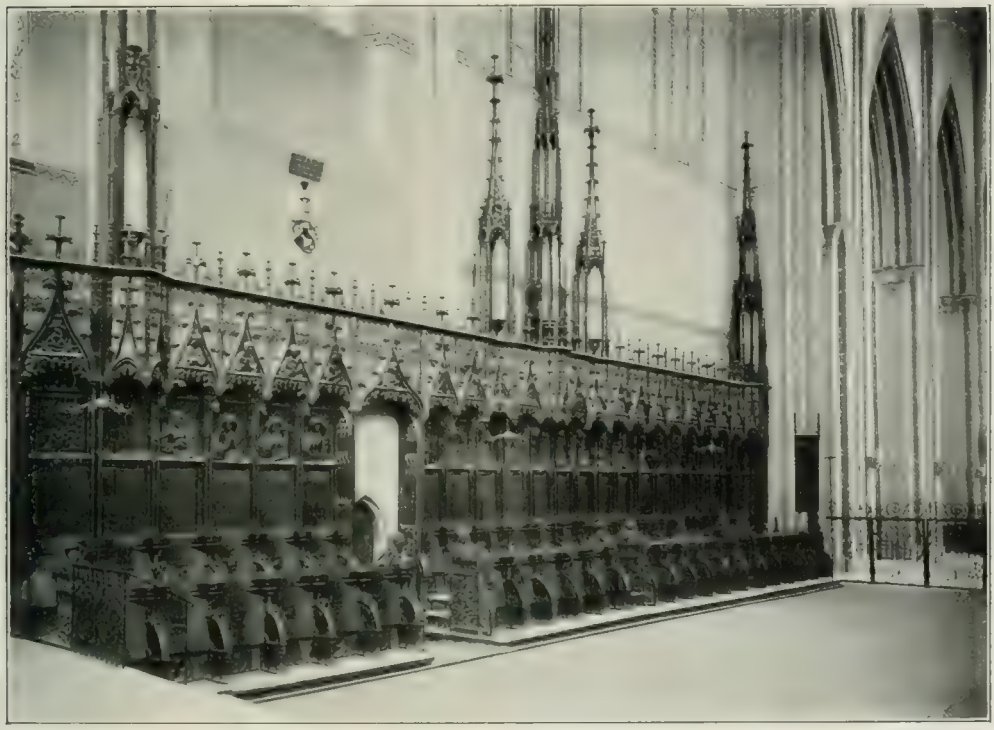


Abb. 4. Syrlin d. Ä. Ulm, Münster. Südliches Chorgestühl. 1469–1474

Arbeiten an einem neuen Altare, wahrscheinlich dem Hochaltar, hin. In dieser Zeit ist wohl auch die entzückende Mädchenbüste entstanden, die, zu einem Leuchterweibchen ergänzt, heute im Besitz der Familie Knoderer in Ulm aufbewahrt wird. Aus dem Jahre 1482 stammt der Fischkasten, das einzige bezeichnete Steinwerk des Künstlers. 1491 ist er gestorben.

Syrlin d. Ä. gehört zu den wenigen deutschen Künstlern, deren Name niemals in Vergessenheit geriet, sondern durch alle Jahrhunderte mit Verehrung genannt wurde. Das Werk, dem er diesen hohen Ruhm verdankt, ist das Ulmer Chorgestühl. Ihm müssen wir daher auch hier unsere besondere Aufmerksamkeit zuwenden. An den dunkeln Langwänden des Chores erhebt es sich in zwei Doppelreihen mit im ganzen 91 Sitzen (Textabb. 4). Dazwischen steht, gegen das Langhaus hin, über dem Kreuzaltar, der als Probe zuerst gefertigte Dreisitz (Textabb. 3). Im Chorabschluß vollendete der mächtige Altar, dessen Entwurf wahrscheinlich ein in der Stuttgarter Altertümersammlung erhaltener Riß darstellt, die Harmonie.

Heute, da der Altar zerstört ist, kann uns nur noch der Chor der nahen Klosterkirche in Blaubeuren (Textabb. 5) eine bis auf die Glasfenster gut erhaltene, mit bescheideneren Mitteln unternommene freie Nachahmung des Ulmer Chores aus den neunziger Jahren, eine Vorstellung von der wundervollen formalen und farbigen Geschlossenheit eines einheitlich komponierten schwäbischen Kirchenraumes der Spätgotik gewähren. Immerhin ist Schaffners jetzt am Orte des alten Choraltars aufgestellter Hutzaltar wohl imstande, die Harmonie der dekorativen Wirkung einigermaßen wiederherzustellen; man sieht, wie nötig das Schreinerwerk ist, dem riesigen Raume Maß und Gliederung zu geben. Indes, in der klaren Architektur, durch die sich dieses Gestühl vor allen anderen auszeichnet, liegt nicht sein einziger Vorzug. Die freien figuralen Teile, der Erlöser im Baldachin des Dreisitzes (Abb. 88), die Pultwangenbüsten (Abb. 89 bis 96), die Reliefs in den Rückwänden des Dorsals und oben in den Giebeln, sind nicht, wie so häufig, Verlegenheitsdekorationen und Füllungen, auf Fernwirkung und flüchtige Betrachtung berechnet, sondern sie verlangen und ertragen das gründlichste Studium, ja, wir dürfen nicht anstehen, die Wangenbüsten neben Multschers Sterzinger und des jüngeren Sürlin Bingener Skulpturen als die edelsten Werke der Ulmer Plastik zu bezeichnen. In bezug auf vornehmruhige Natürlichkeit nehmen sie die allererste Stelle ein; was die Sterzinger Figuren an Weichheit und Liebreiz, die Bingener an Wucht voraus haben, das wird hier aufgewogen durch die Mannigfaltigkeit der Bildungen und die ernste Wahrheit jeder Gestalt. Der bildnerischen Ausschmückung des gesamten Gestühles liegt, nach Pfleiderers feinsinnigem Ausspruche, folgendes Programm zugrunde: Die Wangenbüsten stellen die Heiden dar, die das Heil ersehnt und geahnt, die Giebelbüsten des Dreisitzes und die Reliefs an den Chorgestühlhochwänden die Frommen des Alten Bundes, die es vorgebildet und geweissagt, die Giebelbüsten des Chorgestühls die Apostel und Heiligen, die es erlebt haben. Unter den Weisen des Altertums, auf der Nordseite, sieht man Pythagoras, der voll Andacht in sein Lautenspiel vertieft ist, Cicero, der sich nachdenklich in den Bart greift, Terenz, lorbeerbekrönt, Ptolemäus mit der Weltkugel, Quintilian, voll Pathos dozierend, und den ruhigeren Secundus im Talare; gegenüber und am Dreisitz sind die Büsten der Sibyllen angebracht. In den beiden inneren Ecken, gegen den Chorbogen hin, hat der Meister sich selbst und die Gattin dargestellt. Die nicht hoch genug zu schätzende Bedeutung dieser Köpfe beruht in ihrem unmittelbaren frischen Verhältnis zur Natur. Multscher, Veit Stoß und selbst noch Riemenschneider können ein Antlitz nicht darstellen, ohne ihm bestimmte, ihrem Schönheitsgefühl entsprechende, typisch wiederkehrende Züge einzuprägen. Bei Syrlin wiederholt sich nur ein, formal unwesentliches Moment, die ulmische Ruhe. Mag der Affekt noch so stürmisch sein, wie z. B. bei Cicero oder der begeisterten Tiburtina oder der lebhaften Phrygia, stets erscheint er dennoch gebändigt und zurückgehalten. Aber wie fein und individuell ist im übrigen jedes Antlitz vom anderen unterschieden. Frei wie der Ausdruck der Köpfe wirkt auch die Bewegung der Arme, und ein ähnlich natürlicher Faltenwurf ist in der Ulmer Plastik nicht wieder erreicht worden.

8.

Eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Stuttgarter Altarriß und dem Schreine des Tiefenbronner Hochaltars von 1469 möchte zu der Annahme verleiten, daß die Figuren dieses Schreines, vor allem die prächtige, frei bewegte Kreuz-

abnahme, gleichfalls Werke Syrlins seien. Zu den Gemälden Schüchlins, der sich auf der Rückseite des Schreines als der Altarmacher bezeichnet, haben sie jedenfalls keine Beziehung. Unter den größeren Ulmer Altarwerken, die unversehrt erhalten blieben, ist der Tiefenbronner Hochaltar das älteste. In den Flügeln begegnen uns hier zum drittenmal die Marien- und Passionsszenen, nur in umgekehrter Anordnung wie an den Multscheraltären, d. h. das Marienleben außen. Die Predella enthält hier keine Skulpturen, sondern nur Gemälde, auf der Vorderseite Brustbilder Gottvaters und der Zwölfboten, auf der Rückseite Veronika mit dem Schweißtuch und die Kirchenväter. Auf der Schreinrückwand der Leichnam Christi, von Engeln getragen, und einige weitere Heilige in gesonderten Feldern. Im Aufsatze, wie gewöhnlich, die Statuen des Kruzifixus mit Maria und Johannes.

Abb. 5. Blaubeuren, Kloster. Chor mit Hochaltar
(vollendet 1494)

Die Vergleichung der Tiefenbronner Flügel (Abb. 28 bis 35) mit jenen des Sterzinger Altares zeigt, daß eine Einwirkung Multschers auf Schüchlin so wenig wie auf Syrlin stattgefunden hat. Das Beste, die Farbgebung der Tiefenbronner Marienbilder, eben jene Verbindung von Weiß, Karmin, Blau und Gelb, der auch die Immakulaten Murillos ihren feinsten Reiz verdanken, läßt sich aus der Reproduktion nicht ersehen.

Gleich Syrlin eignet auch Hans Schüchlin als Ulmer Erbe das Gefühl für Ruhe der Komposition, für Maß in der Bewegung, im Ausdruck der Mienen. Die Gliederung ist noch geschlossener als bei Multscher, die Freude an symmetrischer Gruppierung, sowohl der Personen im Vordergrunde, wie auch der Hintergrundarchitektur, wenigstens der Marienbilder unverkennbar. In den einzelnen Gestalten vermißt man freilich die Knappheit und wohltuende Konzentration der Haltung, die den besonderen Vorzug der Sterzinger Bilder ausmachen. Es fehlt die Sicherheit in der Kenntnis des Körpers. Das Gewand ist zu selbständig, zu wenig organisch gefühlt. Auch dem Ausdruck der Köpfe mangelt die Intensität. Den Marienbildern mag die liebliche Beschaulichkeit noch wohl anstehen. In den Passionsszenen wirkt sie allzusehr als Phlegma. Man hat diese Bilder, unter denen die Auferstehung Christi eine so enge kompositionelle Verwandtschaft mit Wolgemuts gleichem Bilde auf dem 1465 geschaffenen Hofer Altar (jetzt in München) hat, daß eine Entlehnung des Motives außer Frage stehen dürfte, Schüchlins Schwager Rebmann zuweisen wollen, der bei Wolgemut in die Lehre

gegangen war und 1474 mit Schüchlin zusammen den Choraltar für die Moritzkirche in Rottenburg-Ehingen fertigte. Doch ist andererseits der Stil der Innen- und Außenbilder in Tiefenbronn so gleichmäßig, daß es schwerfällt, für die Ausführung zwei Künstler anzunehmen. Eher wäre denkbar, daß in der Art, wie zum Beispiel Peter Vischer bei der Schöpfung des Sebaldusgrabes die italienischen Studien seines Sohnes Hermann verwertete, Schüchlin Nürnberger Skizzen Rebmanns in ganz individueller Weise benutzte. Außer dem Rottenburger Altar ist uns noch ein gleichfalls verschollener Altar bezeugt, den Schüchlin 1495 für die Mauritiuskapelle des Klosters Lorch lieferte. Im übrigen erscheint der Künstler seit 1480 häufig in den Ulmer Bürger- und Steuerbüchern als Bürge, Zinszahler und Kirchenpfleger. 1505 ist er gestorben. Ob das im Jahre 1471 gemalte große Jüngste Gericht über dem Chorbogen des Ulmer Münsters als sein Werk gelten darf, ist recht zweifelhaft; hingegen stehen den Tiefenbronner Bildern die sehr stark übermalten Flügel eines Altares nahe, der aus Mickhausen in die Budapester Gemäldegalerie kam (Abb. 36 bis 39). Die Tafel mit den Heiligen Gregor, Johannes und Augustin trägt am unteren Rande in ganz modernen Buchstaben (auf unserer Abbildung nicht sichtbar) die ungeschickt gefälschte Inschrift: und von Hans Schulein, B. Zeitblom zu Ulm gemacht 14.

9.

Gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts mehren sich nicht nur die Künstlernamen, sondern auch die Werke, die sich mit bestimmten Persönlichkeiten in Verbindung bringen lassen. Ein Zeitgenosse Schüchlins ist Jakob Acker, aus einer seit 1430 in Ulm nachweisbaren Künstlerfamilie stammend. In den Münsterrechnungen erscheint er von 1461 bis 1472 zunächst als Glasmaler. Von seinen Arbeiten hat sich der schöne Altar in der Kirchhofkapelle zu Rißtissen mit seiner Inschrift und der Jahreszahl 1483 erhalten. Im Schrein geschnitzte, auf den Flügeln gemalte Heiligengestalten. Auf der Schreinrückwand ein Jüngstes Gericht. Auf der Predella vorn Christus mit den Aposteln, auf der Rückseite ein Erbärmdebild (dieses jetzt in der Pfarrkirche zu Rißtissen). Während die Skulpturen, von anderer Hand, sehr ruhig gehalten sind, zeigen die Flügel- und Predellenbilder eine anmutige, nur in der Faltengebung etwas bizarre Bewegung von ganz persönlicher Eigenart. Weitere Werke dieses Meisters haben sich bisher nicht ermitteln lassen.

Mehr, doch gleichfalls nicht viel, wissen wir von den Arbeiten eines jüngeren Künstlers, Jörg Stocker, der in den Urkunden zum erstenmal 1484 und dann ziemlich regelmäßig bis 1514 erscheint. Wegen ihrer Verwandtschaft mit den weiter unten zu besprechenden Werken werden ihm die beiden auseinandergesägten Flügel eines wahrscheinlich 1484 in die Pfarrkirche von Knöringen gestifteten Altares zugewiesen, die sich heute im Augsburger Dom befinden. Die Innenseiten stellen die Geburt Christi (Abb. 40) und die Anbetung der Könige (Abb. 41), die Außenseiten Tod und Krönung Mariä dar. Sowohl die Geburt Christi wie auch der Tod Mariä zeigen starke Anklänge an Stiche Martin Schongauers; überhaupt macht das ganze Werk Stockers, das wir heute kennen, den Eindruck, als ob der Aufenthalt Ludwig Schongauers in Ulm (1479 bis 1486) für ihn von großer Bedeutung gewesen sei. Freilich fehlt ihm die feine Beweglichkeit und Anmut der Kolmarer Schule; die Geschlossenheit der Komposition, die Freude an Symmetrie und Vordergrundbühne verraten deutlich genug den Ulmer. Zu den spezifisch ulmischen Merkmalen kommt bei Stocker eine Schwerfälligkeit und Unbeweglichkeit, die sich von der Sicherheit

der Bewegung in den Spätwerken Multschers stark unterscheidet und neben der auch Schüchlin noch sehr frei und lebendig wirkt. Die Köpfe und Hände sind derb; die Zeichnung streift manchmal hart an das Grimassenhafte.

1491 empfiehlt der Rat der Stadt Ulm den Meister, unter Hinweis auf zwei Werke, die er für das Münster gefertigt habe, dem Grafen Endriß von Sonnenberg zur Ausführung eines Altars, wahrscheinlich für die Kirche in Ennetach. Von diesem Wandelaltar mit Doppelflügeln stehen die Figuren teilweise noch am ursprünglichen Platze, während die Flügel nebst der Inschriftleiste, die den Namen des Künstlers und die Jahreszahl 1496 enthält, in die Galerie von Sigmaringen gekommen sind. Die Flügel stellen außen die Kreuztragung, wiederum eine derbe Nachahmung nach Schongauers großem Stiche, dar. Bei geöffneten Außen-, doch geschlossenen Innenflügeln sieht man die Verkündigung (nach Schongauer), Geburt Christi, Beschneidung und Anbetung der Könige; die Innenseiten der Innenflügel trugen Reliefs. Von weiteren Arbeiten des Künstlers wird ein 1495 vollendetes Werk für Dischingen erwähnt. Auf Grund der Verwandtschaft mit den Knöringer und Ennetacher Tafeln neigt man heute auch dazu, ihm das jüngere der beiden in der Neithartkapelle des Ulmer Münsters befindlichen Neithartepitaphe mit dem Datum 1509 und den Darstellungen des Marienlebens im unteren, des Jüngsten Gerichtes im oberen Teile zuzuweisen. Wiederum mit der in das spitzbogige Wandfeld komponierten Weltgerichtsszene nahe verwandt ist ein Bild gleichen Formates und Inhaltes in der Münchener Pinakothek. Reich an Arbeiten, die mit Stockers Art zusammenhängen, ist die Kirche in Oberstadion, aus der ein ganz seinen Stil zeigendes Weltgericht in die Stuttgarter Gemäldegalerie gelangte. Der einzige Altar der Kirche indes, auf dessen altem Schreine - er ist seit 1864 durch einen neuen ersetzt — schon Weyermann die Inschrift „Jörg Stocker 1520" las, hat mit dem Stile unseres Meisters gar keine Verwandtschaft und muß wohl von einem im übrigen unbekannten Sohne des Künstlers ausgeführt sein; die Außenseiten seiner Flügel tragen das große Bild des Erzengels Michael.

10.

Gleichzeitig mit Stocker findet sich 1484 auch zum erstenmal der Name Bartholomäus Zeitbloms in den Ulmer Urkunden. Dieser Künstler, der völlig in Vergessenheit geraten war, um dann im neunzehnten Jahrhundert fast zu hoch über seine Zeitgenossen hinaus gehoben zu werden, ist ein Nördlinger Kind. In Nördlingen dürfte er den Unterricht Herlins empfangen haben. Wenn wir uns auch nicht entschließen können, das reife große Ecce-Homo der Nördlinger Galerie, das man früher wegen des als ZB gelesenen Stifterwappens für eine Arbeit Zeitbloms hielt, Herlin abzusprechen, so bleibt doch ein Werk, das wie eine gemeinsame Arbeit Herlins und Zeitbloms anmutet, ein in den siebziger Jahren entstandener Seitenaltar in der Georgskirche zu Dinkelsbühl. Dieser zeigt auf den Innenseiten der Flügel durchaus die Art Herlins, die scharfe Charakterisierung der Köpfe, den natürlichen Gewandfall und die Betonung der Landschaft, die Herlins starke Abhängigkeit von niederländischen Vorbildern beweisen, auf den Außenseiten hingegen, in den beiden Gestalten der Heiligen Florian und Agatha, eine Größe und Schlichtheit, wie sie sich niemals bei dem Nördlinger Meister findet. Zwar haben die Einzelheiten, die Körperproportionen, die Durchführung der Gesichter, der Haare, der Hintergrundslandschaft, unverkennbar Verwandtschaft mit Herlins Stil. Aber schon die Art, wie die Figuren ohne Beziehung zur Landschaft unmittelbar in die

vordere Bildfläche gestellt sind, die Großzügigkeit der Gewänder, dies alles trägt weniger den Charakter der Nördlinger Kunst, fordert vielmehr zur Vergleichung mit den Figuren des sicheren Frühwerkes Zeitbloms, des aus der Schloßkapelle in Kilchberg stammenden Altares in der Stuttgarter Gemäldegalerie, heraus. Dieser Altar, mit dem Namen des Künstlers und einer heute nicht mehr leserlichen Jahreszahl bezeichnet, zeigt Zeitblom bereits ganz im Banne der so starken Ulmer Lokaltradition. Man möchte glauben, daß heute nicht mehr vorhandene Spätwerke Multschers ihn alsbald nach seiner Übersiedelung nach Ulm, die wir wohl für das Jahr 1484 annehmen dürfen, auf das stärkste angeregt haben. Die Abneigung gegen perspektivische Kunststücke, Zeitblom von Natur eingewurzelt, führt nun zum vollständigen Verzicht auf die Raumdarstellung. Groß und monumental heben sich seine Heiligen von brokatenen Vorhängen ab. Der Altar, wohl in der Mitte der achtziger Jahre entstanden, hatte ursprünglich, abgesehen von dem Mittelschreine mit der plastischen Gruppe der Krönung Mariä, je ein Paar feste und bewegliche Flügel, also im ganzen sechs Bilder; heute sind nur mehr die vier Gemälde der freien Flügel mit den Heiligen Georg und Johannes, Florian und Margareta (Abb. 42 bis 45) erhalten, während die Stifterbildnisse auf den festen Flügeln verloren gingen. Gegenüber den Figuren der Dinkelsbühler Bilder sind die Gestalten stämmiger und untersetzter geworden, die Köpfe runder, der Ausdruck bestimmter. Nur in den Bewegungen der Glieder macht sich noch eine starke Unsicherheit und ein Hang zum gezierten Wesen bemerkbar, begünstigt allerdings durch die Zeitmode, der sogar ein so gesetzter Künstler, wie der alte Syrlin, in seinen Fischkastenrittern ein Opfer bringt. —

Abb. 6. Zeitblom: Selbstbildnis. 1497
Heerberger Altar, Rückseite
Stuttgart, Museum vaterl. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie

In der Straßburger Galerie befindet sich ein aus Thann stammendes großes Altarflügelfragment mit den stehenden Figuren Christi, Johannes Ev. und der beiden Jakobus. Das Gemälde zeigt eine ganz auffallende Verwandtschaft mit den Heiligen des Kilchberger Altares und legt die Frage nahe, ob nicht Ludwig

Schongauer den jungen, vielleicht noch nicht seßhaften Künstler zu einem Besuche des Bruders in Kolmar veranlaßt hat. Man weiß, welches Ansehen Martin genoß, wie noch Dürer zu ihm, als dem großen Lehrmeister, pilgern wollte. Daß eine Verbindung mit Schongauer stattgefunden haben muß, wird dadurch noch wahrscheinlicher gemacht, daß, wie die Innenseite des Flügels Zeitbloms Gepräge trägt, ebenso deutlich die Außenseite mit vier Passionsszenen den Charakter der Arbeiten der Schongauerwerkstatt besitzt. Aber es gibt für die Einwirkung des Kolmarer Meisters auf den Nördlinger Maler noch einen wichtigeren Beweis. Bei seiner Rückkehr nach Ulm ist sein Stil verändert; was ihm früher verabscheuenswert war, sucht er nun gerade; Raumprobleme sind es, die ihn nach der Heimfahrt intensiv beschäftigen. Unter den zahlreichen Werken dieser Epoche, die sich zumeist in kleineren Landkirchen, z. B. in Donzdorf, erhalten haben, ist das bekannteste der 1488 datierte Hausener Altar in der Stuttgarter Altertümersammlung, mit der Madonna und den beiden Schutzheiligen der Diözesen Augsburg und Konstanz, Ulrich und Konrad, im Schreine, den Heiligen Nikolaus und Franziskus, noch in der alten Weise vor Teppichen stehend, auf den Innenseiten der Flügel; der Ölberg auf den Außenseiten mit seiner Einordnung der Gestalten in die Landschaft geht unmittelbar auf Schongauer zurück. Nicht minder zeigt sich die Nachwirkung des Schongauerischen Einflusses in den beiden großen Altären aus dem Anfange der neunziger Jahre in Blaubeuren und Bingen.

Abb. 7. Sürlin d. J. Bingen, Altar. Paulus
Um 1495

Der Blaubeurer Altar (Textabb. 5), laut den Inschriften 1493 und 1494 vollendet, ist eine der umfangreichsten Schöpfungen der schwäbischen Altarkunst. Im Schreine fünf lebensgroße Statuen der Madonna, der beiden Johannes, des Benediktus und der Scholastika, vielleicht Jugendwerke des bald nach Augsburg übersiedelnden Bildhauers Gregor Erhart, auf den Innenseiten der inneren Flügel Reliefs der Geburt Christi; auf der Vorderseite des geschlossenen Altares sieht man vier große Passionstafeln, bei geöffneten Außen- und geschlossenen Innenflügeln das Leben des Johannes in 16 Bildern; in der Predella die Büsten Christi und der Apostel; auf der Predellentür das Lamm Gottes und Brustbilder von Heiligen; auch die Rückwand ist mit den Bildern zahlreicher Heiligen geschmückt. In die gewaltige Arbeit, die anscheinend in kurzer Zeit fertiggestellt werden mußte, teilten sich indes nicht nur ein Bildhauer und ein Maler, sondern der Meister der Gemälde, in welchem Zeitblom zu vermuten wir kein Bedenken tragen, beschäftigte eine große Zahl von Gehilfen, die zwar in der Hauptsache alle seiner Neigung folgten, Figuren und Raum möglichst zu einer Einheit zu verschmelzen, die sich jedoch in der Typengebung zum Teile stark von dem Meister unterscheiden. Zu den besten, wahrscheinlich

eigenhändigen Arbeiten Zeitbloms gehören die Predellentüren, die Taufe Christi, wohl auch die vier großen Passionsszenen.

In dem etwa zur gleichen Zeit entstandenen Bingener Altar macht sich in einer Hinsicht bereits wieder das Streben nach größerer Einfachheit bemerkbar. Die Zahl der handelnden Figuren wird beschränkt. Hierdurch tritt andererseits die noch nicht überwundene Tendenz zur Weiträumigkeit nur um so deutlicher hervor. Der Altar von Bingen, heute in mehreren getrennten Teilen, doch nahezu vollständig erhalten, ist eines der edelsten Werke der schwäbischen Kunst. In den Schreinskulpturen (Textabb. 7) gab der jüngere Sürlin sein Bestes; an den beiden großen Bildern der Innenseiten der Flügel, der Geburt Christi (Abb. 46) und der Anbetung der Könige, hat Zeitblom mit größter Liebe gearbeitet. Die Außenseiten waren, wie in Blaubeuren, in vier Felder geteilt, von denen nur zwei, die Darstellung im Tempel und der Tod Mariä, erhalten sind; sie zeigen lediglich in der Komposition, nicht in der Ausführung, die Hand des Meisters. Hier nun hat Zeitblom, wenigstens für seine Figuren, den ihm zusagenden Stil gefunden. Die Köpfe sind groß, als Einheit gesehen; er scheut zwar nicht vor einem derben Einzelzug, einer wulstigen Lippe, gebogenen oder allzu langen Nase, gerunzelten Stirn zurück; aber die Naturwahrheit geht nie bis zur Karikatur. Die Gewandung fällt organischer als in den Frühwerken und ruhig. Selbst in diesen frischesten unter allen seinen Bildern verläßt ihn nicht eine gewisse Zurückhaltung. Das gilt auch für die Raumgestaltung. Gewiß, die Absicht, in die Tiefe zu führen, erhellt deutlich aus der über eine verhältnismäßig große Bodenfläche verteilten Aufstellung der Figuren, mehr noch aus der schrägen Führung der Mauern und der Betonung der Ecken im Hintergrunde; wie ist in den späteren Altären die Architektur unräumlich! An Michael Pacher darf man angesichts dieser Raumkompositionen allerdings nicht denken, kaum an Herlin; in der Ulmer Kunst jedoch bedeuten sie immerhin etwas Neues. Indes erwies sich die Macht der Tradition, die Ulmer Eigenart stärker als das Beispiel der Fremde. Während in Nürnberg alle Kräfte gespannt wurden, um eine früher ungeahnte Schönheit aus der Natur „herauszureißen", schloß man sich in Ulm nur um so fester ab und schuf so einen Stil, der zwar ganz ausgereift ist, doch im Grunde nicht viel Neues mehr bietet. Noch in die Epoche der Arbeit am Bingener Altar fällt die Wendung in Zeitbloms Raumgefühl. Etwa 1495 malte er, wiederum mit einer Schar von Gesellen, den dem Blaubeurer Altar an Umfang gleichkommenden Altar für die Wengenkirche in Ulm. Wie in Blaubeuren waren auch hier wohl bei geschlossenen Innen- und geöffneten Außenflügeln 16 Bilder, diesmal größtenteils mit Szenen aus dem Leben Christi, zu sehen (Abb. 47 bis 51), bei ganz geöffneten Flügeln stehende Heilige, auf den geschlossenen Außenseiten ein Ölberg; aber die Intensität des Erlebens, die wir auf den Bingener Tafeln fanden, hat hier schon nachgelassen; eine milde Schönheit erfüllt alle Bilder, und unverkennbar ist die Absicht, die Tiefe zu vermeiden. Daß die Stuttgarter Prophetenbrustbilder mit den für Zeitblom so charakteristischen spitzen, schmalen Nasen, scharf markierten Augenbogen und großen Wangenflächen (Abb. 53) die Predellenbilder des Wengenaltares seien, ist ohne zureichenden Grund behauptet worden.

Immer größer, ruhiger und einfacher wird nun Zeitbloms Stil. Die mächtigen Faltenzüge der späten Multscherbilder haben es ihm besonders angetan. Zuweilen, so in der sehr stark restaurierten Dreifaltigkeit der Ulmer Münsterfakristei (Abb. 52), ist der Einfluß der Vorbilder fast mächtiger als die persönliche Note. Der Höhepunkt dieser Entwicklung fällt in die zweite Hälfte der neunziger Jahre, in der die Altäre für Eschach (in der Stuttgarter Gemäldegalerie; Abb. 54 und 55; Predellen-

rückwand im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin) und für die Kapelle auf dem Heerberge (gleichfalls in Stuttgart, Abb. 56 bis 59) entstanden. Die Flügel des 1496 geschaffenen Eschacher Altares zeigen auf der Außenseite die beiden Johannes, innen Verkündigung und Heimsuchung; auf der Vorderseite der Predella sieht man die vier Kirchenväter, auf der Rückseite das Schweißtuch der Veronika. Außer diesem in Berlin befindlichen Bilde sind die sämtlichen Teile des Altares, vor allem die beiden Johannesfiguren, infolge unverständiger Restaurierung derart übermalt, daß von Zeitbloms Arbeit außer der Komposition wenig mehr zu sehen ist. So viel läßt sich immerhin erkennen, daß die Gewänder noch größer und schlichter, die Bewegungen noch getragener geworden sind. Die beiden Gruppen halten sich ganz in der Fläche. Die Landschaft, in der sonst die Heimsuchung sich abspielt (so noch in Blaubeuren), hat einer lediglich durch ein Fenster unterbrochenen Wand Platz gemacht, von der sich die beiden Figuren im Vordergrunde nur um so gewaltiger abheben.

Eine der Epoche um 1500 im übrigen ganz fremde Monumentalität spricht aus den reifen Werken Zeitbloms. So wenig sie mit der italienischen Renaissance, gar Hochrenaissance, gemein haben, in der einen Tendenz, den Menschen, losgelöst von allem Unwesentlichen, zum Mittelpunkte und Endziele der Darstellung zu machen, sind sie den großen Schöpfungen des Südens verwandt. Lediglich eines fehlt ihnen, um sie jenen zu vergleichen, die blutvolle Wärme, das innige Verhältnis zur Natur. Zeitblom besitzt von Hause aus, was Dürer erst am Ende seines Lebens nach heißem Ringen erlangt. Er hat die große Form; nur weiß er sie nicht im Sinne der neuen Zeit mit Leben zu erfüllen.

Immerhin, vor der noch in ihrem ruinenhaften heutigen Zustande unsagbar schönen Verkündigung des Heerberger Altares (1497 bis 1498) treten solche Erwägungen zurück. Die Szene ist in der gleichzeitigen deutschen Kunst mit viel mehr Lebendigkeit, selbst Aufgeregtheit, in der italienischen Malerei mit stärkerem Pathos dargestellt worden, eindringlicher nie als in den beiden mächtigen knieenden Gestalten Zeitbloms. Neben diesem Gemälde wirken die beiden Innenseiten der Flügel kälter; unter ihnen ist die Geburtsszene besonders interessant durch die Art, wie sie den entsprechenden Vorgang auf dem Wengenaltar einfacher, größer, doch zugleich weit matter kopiert. Daß der Künstler auf sein Werk stolz war, zeigt die Altarrückwand, auf der er sich, von gotischem Laubwerk umgeben, in anmutiger Weise als einen Mann von etwa vierzig Jahren dargestellt hat (Textabb. 6).

Damals stand Zeitblom auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Kraft. Eine gute Vorstellung von den Grenzen seiner Fähigkeit in bezug auf die Wiedergabe bewegter und aufgeregter Szenen geben seine Bilder aus der Valentinianslegende in Augsburg (Abb. 60 bis 63). Zum Besten gehören noch seine mächtigen weiblichen Heiligen (Abb. 64 und 65) in der Münchener Pinakothek sowie die große, Dürer entlehnte Grablegung (Abb. 70) in Nürnberg. Das letzte umfangreiche Werk von ihm, das wir kennen, ist der 1511 datierte Altar in der Kirche zu Adelberg (Abb. 66 bis 69). In der Raumbehandlung zeigt er nichts Neues. Die einzelnen Figuren sind noch leerer geworden. Aber ein neues kompositionelles Moment tritt hier zuletzt noch hervor. Der farbige Auftrag ist ganz breit und malerisch, und die Gliederung geschickt durch große Komplexe von Licht und Dunkel bewirkt.

Zeitblom scheint erst 1521 gestorben zu sein. Er hat noch die ganze Wirkung der italienischen Renaissance auf Deutschland, hat noch Schaffners Entwicklung erlebt. Doch so wenig ihn früher sein Schwiegervater Schüchlin beeinflußte, so

wenig berührte ihn der neue Realismus. In die Eigenart der Ulmer Schule hat sich der Nördlinger Bürgerssohn mit solcher Liebe eingelebt, daß er mit Recht als der Künstler gilt, der das ulmische Schönheitsideal am reinsten verkörpert. Mit ihm wurde die selbständige Ulmer Kunst zu Grabe getragen. Ihre Zeit war vorbei.

11.

Für seine Altarstatuen mußte sich Zeitblom fast in jedem Falle einen neuen Bildschnitzer suchen. In das Erbe des älteren Syrlin teilte sich eine nicht geringe Zahl von Künstlern. Keiner von ihnen hat sich dauernd behaupten können. Der jüngere Sürlin schuf in den Figuren des Bingener Altares (Textabb. 7) ein einziges-mal Werke, die sich mit den Chorgestühlbüsten des Vaters vergleichen lassen. Seine übrigen Skulpturen, die Köpfe am Blaubeurer, Ennetacher und Geislinger Gestühl,

Abb. 8. Ulm, Münster. Hutzaltarschrein. 1521. Heilige Familie

die Statuen des Ochsenhausener Altares (1496 bis 1499), zum Teil schlechte Werkstattkopieen der Bingener Heiligen, bleiben weit hinter den Arbeiten des älteren Syrlin zurück, und nur in den besten seiner letzten Schöpfungen, den heute in der Stuttgarter Altertümersammlung befindlichen, im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts geschaffenen Zwiefaltener Passionsaltären, zeigt sich noch einmal ein starkes Leben. Neben Syrlin sind Michel Erhart, Niklaus Weckmann, Christophorus Langeisen, Daniel Mauch als Bildhauer tätig. Michel Erhart hilft dem älteren Syrlin bei dem Münsteraltar, arbeitet die Figuren für Böblingers Ölberg (heute im Ulmer Gewerbemuseum), liefert einen Altar nach Weingarten und Kruzifixe nach Hall und Augsburg, Weckmann einen Altar für Biberach. Mauch begegnet uns zusammen mit Schaffner bei der Arbeit an einem Altar für die Ulmer Barfüßerkirche. Er lebt noch in den zwanziger Jahren zu einer Zeit, da die übrigen Meister schon gestorben sind; so ist es wohl möglich, daß die großen, malerisch komponierten Altarschreine dieser späten Epoche, die Heilige Familie des Ulmer Hutzaltares (Textabb. 8), die Krönung Mariä in Schaffners Wettenhausener Altar, und auf Grund der stilistischen Verwandtschaft mit diesen Schöpfungen auch einige etwas frühere Werke, wie die Kreuzabnahme in Merklingen, die Figuren des Talheimer Altares in Stuttgart, der schöne Tod Mariä in Reutti, ihm zuzuweisen sind. In allen diesen Werken zeigt sich an Stelle der früheren statuarischen Auffassung eine mehr malerische. Die Figuren werden nicht einzeln in den Schrein gestellt, sondern zu reliefmäßigen Kompositionen verbunden, zum Teil wie in Reutti mit der unverkennbaren Absicht auf perspektivische Wirkung. Die Köpfe sind derb und genrehaft (vgl. die Männer der hl. Anna auf dem Ulmer Hutzaltar), die Gewänder überreich und ohne Rücksicht auf den Körperbau gefältelt. So entsteht, zumal auf die Fassung in Gold und leuchtenden Farben nicht verzichtet und auch das ornamentale Laubwerk der Einrahmungen und Füllungen immer lebendiger wird, ein Glänzen und Flimmern, das zwar, im Verein mit dem farbigen Licht der Fenster, der Buntheit der Wände und den blauen Wolken des Weihrauches, eine Einheit von berauschender Wirkung ergab, aber den Tod der monumentalen Kunst bedeutete. Immerhin bleiben selbst diese Ulmer Spätwerke an Derbheit und Ausgelassenheit hinter den gleichzeitigen bayrischen Arbeiten, wie dem Altar in Moosburg, oder oberrheinischen Werken, wie Hans Liefrinks Altar in Breisach, weit zurück, und so kann Ulm selbst noch für die Epoche des Niederganges die Anerkennung beanspruchen, sich durch Maßhalten ausgezeichnet zu haben.

Der Bildersturm, der die vielleicht kunstreichste Kirche Deutschlands an einem einzigen Tage völlig ausleerte, nur das Chorgestühl und die wenigen Altäre übriglassend, die von den Stifterfamilien rechtzeitig geflüchtet werden konnten (so den Hutzaltar, wahrscheinlich auch die Altäre in Dornstadt, Scharenstetten und Rißtissen), der Bildersturm und die Reformation kamen eben recht, um die Ulmer Plastiker vor der Erkenntnis zu bewahren, daß ihre auf sich selbst gestellte Kunst an Erschöpfung zugrunde gehe.

12.

Auf dem Gebiete der Malerei war das Bewußtsein, daß es in den ausgefahrenen Geleisen Zeitbloms und Stockers kein Weiterkommen gebe, zeitiger erwacht. Der letzte unter den großen Meistern der Ulmer Schule, Martin Schaffner, brach die Überlieferung. Sein Verhängnis war, daß es zu spät geschah, um innerhalb der Entwicklung der gesamten deutschen Kunst als große künstlerische Tat gelten zu dürfen. Der ältere Holbein hatte in den achtziger Jahren noch

nach Ulm kommen können, um dort zu lernen. Anderthalb Jahrzehnte später war bereits Augsburg die künstlerische Vormacht unter den schwäbischen Städten geworden. Schaffner, der zuerst bei Stocker gearbeitet hatte — sein Name steht auf der Kreuzschleppung des Ennetacher Hochaltares von 1496 im Sigmaringer Museum —, dürfte um 1500 nach Augsburg gekommen sein, und zwar sehr wahrscheinlich in die Werkstatt Hans Burgkmairs, der 1498, nach einem nicht urkundlich gesicherten, aber aus seinen Werken mit Gewißheit zu ermittelnden längeren Aufenthalte in Italien, in Augsburg die Meistergerechtigkeit erlangt hatte. Burgkmair war neben Dürer wohl der eifrigste Herold der Renaissancemalerei in Süddeutschland. Zwar fehlt ihm Dürers Intensität der Formanschauung und auch die Tiefe des Gefühls. Aber die Schönheit der venezianischen Farbe hat wohl keiner so stark empfunden wie Burgkmair, und auch für die Monumentalität der italienischen Komposition wurde sein Verständnis langsam geweckt. Für die Frühwerke und für seine Wirkung auf Schaffner indes kommt diese Seite des italienischen Einflusses noch nicht in Betracht. Es war auch so genug Neues, was er Schaffner zu geben hatte. Das erste Bild, das wir als selbständige Leistung des Ulmer Künstlers kennen, ist die etwa 1508 entstandene Anbetung der Könige im Germanischen Museum (Abb. 73), aus Heiligkreuztal stammend, wo sich heute eine alte Kopie des Bildes nebst der originalen Predella befindet. Ulmer Tradition wird man hier nur in der Art finden, die Figuren in einer Vordergrundsflächenschicht aufzustellen, einer Methode, der Schaffner auch später oft, so noch in den trefflichen Außenseiten des jüngeren Wettenhausener Altares in München (Abb. 82, 83), treugeblieben ist. Trotzdem ist der flächenhafte Charakter der älteren Ulmer Kunst hier nicht mehr gewahrt; die Architektur, perspektivisch leidlich richtig konstruiert, leitet geschickt in die Tiefe und zwingt den Betrachter, den Raum als Ganzes aufzunehmen. Durchaus geändert haben sich die Menschen. Sie sind frisch und bewegter geworden; völlig fehlt der asketische Zug der Zeitblomköpfe und auch die magere Gestrecktheit der Hände Zeitbloms. Dafür eine wohlige Fülle; die Wangen sind rund, Lippen und Augen weniger scharf begrenzt, die Finger kräftig und weniger edel. Die Kunst ist irdischer geworden. Ängstlicher als in der Altartafel zeigt sich Schaffner in zwei gleichzeitigen Bildnissen, dem Porträt des Wolfgang Öttingen in der alten Pinakothek in München und einem eng verwandten Werke in der Nürnberger Burg.

In den nächsten Jahren macht sich zuweilen in Äußerlichkeiten der Einfluß Schäuffelins bemerkbar, der im Jahre 1512 von Nürnberg in seine Heimat Nördlingen zurückkehrte: die Stilisierung des Baumschlages wird umgebildet, der Ausdruck der Köpfe pedantischer. Von den zahlreichen Werken dieser Epoche sind die wichtigsten ein Altar für Wasseralfingen, das Votivbild der Familie Anwyl von 1514, jetzt in Stuttgart, ein großer Passionsaltar für Wettenhausen, gleichfalls 1514 entstanden, in der Augsburger Galerie, die großen Bilder aus der Deutschordenskirche in Ulm, 1510 bis 1519 geschaffen, heute in Stuttgart (Abb. 74 bis 77), ferner das Bildnis des Eitel Besserer von 1516 (Abb. 78) in der Bessererkapelle des Ulmer Münsters. Ganze Figuren sind hier Schäuffelins Werken entnommen, so der Christus in der Stuttgarter Auferstehung (Abb. 75), und die Frauen im Abschied Christi auf dem Wettenhausener Bilde. Schäuffelins Art recht entgegengesetzt aber ist das dunkelleuchtende Kolorit und auch die breite Vertreibung der Farbe, zumal in den Wettenhausener Tafeln, worin wieder deutlich die augsburgisch-venezianische Tradition weiterwirkt. Diese breite Malweise eignet auch dem Bessererbildnis, dem ersten selbständigen Porträt der Ulmer Kunst — das fünfzehnte Jahrhundert kannte nur Stifterbildnisse auf Altären —, einer flotten,

lebendigen Arbeit, ohne die Tüftelei, die Dürers Holzschuher so schwer genießbar macht, in großen Formen hingemalt, derb, wie der in Pelzmütze und -schaube dargestellte Alte selbst; die nämliche großzügige Sicherheit zeigen auch Schaffners Darstellungen des nackten Menschen, wie sie sich, zumal auf dem Bilde Christi in der Vorhölle (Abb. 76), finden. Sehr verschieden im künstlerischen Werte sind sodann die gemalten Teile des Hutzaltars von 1521 im Ulmer Münster (Abb. 79 bis 81), die Predella, eine freie Kopie nach Leonardos Abendmahl mit echt Schaffnerischen Typen, die Heiligen der Flügelaußenseiten zwar geschickt in die einheitliche Architektur hineinkomponiert, doch allzu schematisch monumental für die späte Zeit, die Innenflügel mit den beiden Familienszenen aber erfüllt von warmem, individuellem Leben. Unmittelbar darauf, 1523 24, hatte er nochmals einen großen Altar für Wettenhausen zu liefern (Abb. 82 bis 87), dessen Gemälde sich heute in der Münchener Pinakothek befinden, während die Reliefs der Innenseiten der Innenflügel in der Nürnberger Burgkapelle hängen, der Schrein mit der Krönung Mariä aber in Wettenhausen geblieben ist. Die großzügige Komposition des prachtvollen Abschiedes Christi auf der Außenseite der geschlossenen Außenflügel lehnt sich an Dürer an; sie darf in ihrer monumentalen Gliederung und der leuchtenden Schönheit ihrer unberührten Farbe als das Beste gelten, was wir von Schaffner besitzen. Die vier modern übermalten großen Tafeln, die sichtbar wurden, wenn man die Außenflügel öffnete, sind zwar gleichfalls einheitlicher komponiert als irgend eine der früheren Arbeiten des Künstlers; doch das starke Streben nach räumlicher Wirkung bei noch nicht völliger Beherrschung der Perspektive sowie die Überladenheit mit Ornamentik lenken die Aufmerksamkeit allzusehr von der Hauptsache ab.

Man möchte wohl wissen, wie sich, nach dieser umständlichen Auseinandersetzung mit perspektivischen Problemen, die der Ulmer Art doch so wesensfremd waren, die weitere Entwicklung Schaffners gestaltete. Indes der Geist der Zeit war, zumal in Schwaben, der Kunst nicht mehr hold. Obwohl Schaffner wahrscheinlich erst 1541 gestorben ist, gibt es aus der späteren Zeit nur noch ein Werk, das ihm mit Sicherheit zugewiesen werden könnte, das nicht sehr bedeutende Epitaph des Sebastian Willing von 1535. —

Die Kunstmüdigkeit der dreißiger und vierziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts lag tief in der allgemeinen Kulturentwicklung begründet. Religiöse und wirtschaftliche Probleme standen allzusehr im Vordergrunde des Interesses. Wie um daran zu erinnern, daß auch außerhalb der Kirche sich künstlerische Aufgaben böten, ließ die Stadt Ulm, nicht lange nach dem Bildersturme, den neuerbauten Nordflügel ihres Rathauses mit allegorisch-historischen Darstellungen bemalen. Die Absicht war gewiß lobenswert; aber es fehlte in jenen Jahren die künstlerische Konzentration, eine solche Aufgabe würdig zu lösen. Die Bilder kamen nicht über das Genremäßige hinaus; von dem großen Ernste und der edeln Erhabenheit der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts ist nicht eine Spur lebendig geblieben. Nach dem Augsburger Religionsfrieden, 1555, kehrten zwar noch einmal Ruhe und selbst eine allgemeine Kunstfreudigkeit zurück. Aber sie war nun durchaus bürgerlich geworden und beschränkte sich auf die Errichtung und die Innenausstattung von städtischen Gebäuden, Brunnen und Wohnhäusern. Die Ulmer Kunst erlebte damals, in dem halben Jahrhundert vor dem Dreißigjährigen Kriege, noch eine schöne Nachblüte. Indes, mit der großen Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts kann sich diese Epoche nicht vergleichen. Immer wird man, wenn von Ulmer Kunst die Rede ist, zuerst an die Meister denken, die während des Münsterbaues die Ulmer Malerei und Bildnerei groß und in aller Welt bekannt gemacht haben, an Multscher, Syrlin, Schüchlin, Zeitblom und Schaffner.

Verzeichnis der Tafeln

1. Ulmer Meister: St. Georg (Scharenstetten, Kirche).
2. Meister Hartmann: Madonna, St. Martin (Ulm, Münster).
3. Hans Multscher: Schmerzensmann (Ulm, Münster).
4. — Geburt Christi (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).
5. Anbetung der Könige (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).
6. — Pfingstfest (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).
7. — Tod Mariä (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).
8. Christus am Ölberg (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).
9. — Christus vor Pilatus (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).
10. — Kreuztragung Christi (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).
11. — Auferstehung Christi (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).
12. Werkstatt Multschers: Kreuzigung (Karlsruhe, Kunsthalle).
13. — Tod Mariä (Karlsruhe, Kunsthalle).
14. Hans Multscher: Zug der heiligen drei Könige (Stuttgart, Gemäldegalerie).
15. — Grablegung Christi (Stuttgart, Gemäldegalerie).
16. — Verkündigung (Sterzing, Rathaus).
17. — Geburt Christi (Sterzing, Rathaus).
18. — Anbetung der Könige (Sterzing, Rathaus).
19. — Tod Mariä (Sterzing, Rathaus).
20. — Christus am Ölberg (Sterzing, Rathaus).
21. — Geißelung Christi (Sterzing, Rathaus).
22. — Dornenkrönung Christi (Sterzing, Rathaus).
23. — Kreuztragung Christi (Sterzing, Rathaus).
24. — Madonna (Sterzing, Pfarrkirche).
25. — St. Georg, St. Florian (Sterzing, Spitalkirche).
26. Hans Multscher: St. Ursula, St. Apollonia (Sterzing, Margaretenkirche).
27. — St. Barbara, St. Katharina (Sterzing, Margaretenkirche).
28. Hans Schüchlin: Verkündigung (Tiefenbronn, Kirche).
29. — Heimsuchung Mariä (Tiefenbronn, Kirche).
30. — Geburt Christi (Tiefenbronn, Kirche).
31. — Anbetung der Könige (Tiefenbronn, Kirche).
32. — Christus vor Pilatus (Tiefenbronn, Kirche).
33. — Kreuztragung Christi (Tiefenbronn, Kirche).
34. Grablegung Christi (Tiefenbronn, Kirche).
35. — Auferstehung Christi (Tiefenbronn, Kirche).
36. — Tod Mariä, linke Hälfte (Budapest, Museum der bildenden Künste).
37. — Tod Mariä, rechte Hälfte (Budapest, Museum der bildenden Künste).
38. — St. Florian, St. Johannes Bapt., St. Sebastian (Budapest, Museum der bildenden Künste).
39. — St. Gregor, St. Johannes Ev., St. Augustinus (Budapest, Museum der bildenden Künste).
40. Jörg Stocker: Geburt Christi (Augsburg, Dom).
41. — Anbetung der Könige (Augsburg, Dom).
42. Bartholomäus Zeitblom: St. Georg (Stuttgart, Gemäldegalerie).
43. — St. Johannes Baptista (Stuttgart, Gemäldegalerie).
44. — St. Florian (Stuttgart, Gemäldegalerie).
45. — St. Margareta (Stuttgart, Gemäldegalerie).
46. Geburt Christi (Bingen, Pfarrkirche).
47. Verkündigung (Ulm, Münster).
48. — Geburt Christi (Stuttgart, Gemäldegalerie).
49. — Beschneidung Christi (Ulm, Münster).

50. Bartholomäus Zeitblom: Darstellung Christi im Tempel (Ulm, Münster).
51. Heiliges Meßopfer (Karlsruhe, Kunsthalle).
52. — Heilige Dreifaltigkeit (Ulm, Münster).
53. - Prophet (Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie.)
54. — Verkündigung (Stuttgart, Gemäldegalerie).
55. — Heimsuchung (Stuttgart, Gemäldegalerie).
56. Maria von der Verkündigung (Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie).
57. Engel von der Verkündigung (Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie).
58. — Geburt Christi (Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie).
59. - Darstellung im Tempel (Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie).
60 - St. Valentinian heilt einen Fallsüchtigen (Augsburg, K. Gemäldegalerie).
61. -- St. Valentinian verweigert die Abschwörung seines Glaubens (Augsburg, K. Gemäldegalerie).
62. St. Valentinian bekehrt den Henker (Augsburg, K. Gemäldegalerie).
63. — Martyrium des hl. Valentinian (Augsburg, K. Gemäldegalerie).
64. -- St. Margareta, St. Ursula (München, Alte Pinakothek).
65. St. Brigitta (München, Alte Pinakothek).
66. — Verkündigung (Adelberg, Klosterkirche).
67. — Krönung Mariä (Adelberg, Klosterkirche).
68. Geburt Christi (Adelberg, Klosterkirche).
69. Anbetung der Könige (Adelberg, Klosterkirche).
70. - Beweinung Christi (Nürnberg, Germanisches Museum).
71. Schüler Zeitbloms: St. Alexander, St. Evetius, St. Theodolus (Augsburg, K. Gemäldegalerie).
72. — Verkündigung (Blaubeuren, Stadtkirche).
73. Martin Schaffner: Anbetung der Könige (Nürnberg, Germanisches Museum).
74. — Grablegung Christi (Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie).
75. - Auferstehung Christi (Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie).
76. — Christus in der Vorhölle (Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie).
77. — Ausgießung des hl. Geistes (Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie).
78. — Bildnis des Eitel Besserer (Ulm, Münster).
79. - Abendmahl (Ulm, Münster).
80. - St. Johannes Bapt., St. Erhard, St. Diepold, St. Barbara (Ulm, Münster).
81. - Maria Cleophä mit Alphäus, Maria Salomä mit Zebedäus und Kindern (Ulm, Münster).
82. — Christi Abschied von seiner Mutter (linke Hälfte) (München, Alte Pinakothek).
83. — Christi Abschied von seiner Mutter (rechte Hälfte) (München, Alte Pinakothek).
84. — Verkündigung (München, Alte Pinakothek).
85. — Darstellung im Tempel (München, Alte Pinakothek).
86. — Ausgießung des hl. Geistes (München, Alte Pinakothek).
87. — Tod Mariä (München, Alte Pinakothek).
88. Jörg Syrlin d. Ä.: Auferstehender Christus (Ulm, Münster).
89. — Meisterin und Meister (Ulm, Münster).
90. — Tiburtinische und Phrygische Sibylle (Ulm, Münster).
91. — Libysche und Cimerische Sibylle (Ulm, Münster).
92. - Delphische und Hellespontische Sibylle (Ulm, Münster).
93. - Cumanische Sibylle und Secundus (Ulm, Münster).
94. - Pythagoras und Seneca (Ulm, Münster).
95. - Ptolemäus und Cicero (Ulm, Münster).
96. — Terenz und Quintilian (Ulm, Münster).

Scharenstetten, Kirche

Phot. Hoefle

Ulmer Meister

St. Georg

Um 1450

Außenseite des linken Flügels des Hochaltars

Ulm, Münster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Meister Hartmann

Madonna, St. Martin

1418

Sandsteinstandbilder an einem Pfeiler der Vorhalle des Hauptportals

Ulm, Münster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Hans Multscher

Schmerzensmann

1429

Sandsteinstandbild am Mittelpfeiler des Hauptportals

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Phot. Gesellschaft

Hans Multscher

Geburt Christi

1437

Wurzacher Altar. Linker Flügel, Innenseite

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Phot. Gesellschaft

Hans Multscher

Anbetung der Könige

1437

Wurzacher Altar. Rechter Flügel, Innenseite

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Phot. Gesellschaft

Hans Multscher

Pfingstfest

1437

Wurzacher Altar. Linker Flügel, Innenseite

Berlin, Kaiſer-Friedrich-Muſeum — Phot. Geſellſchaft

Hans Multſcher

Tod Mariä

1437

Wurzacher Altar. Rechter Flügel, Innenſeite

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Phot. Gesellschaft

Hans Multscher

Christus am Ölberg

1437

Wurzacher Altar. Linker Flügel, Außenseite

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Phot. Gesellschaft

Hans Multscher

Christus vor Pilatus

1437

Wurzacher Altar. Linker Flügel, Außenseite

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Phot. Gesellschaft

Hans Multscher

Kreuztragung Christi

1437

Wurzacher Altar. Rechter Flügel, Außenseite

Berlin, Kaiſer-Friedrich-Muſeum

Phot. Geſellſchaft

Hans Multſcher

Auferſtehung Chriſti

1437

Wurzacher Altar. Rechter Flügel, Außenſeite

Karlsruhe, Kunsthalle

Phot. F. Bruckmann A.-G.

Werkstatt Hans Multschers

Kreuzigung

Um 1450

Heiligkreuztaler Altar? Außenseite eines Flügels

Karlsruhe, Kunsthalle

Phot. F. Bruckmann A.-G.

Werkstatt Hans Multschers

Tod Mariä

Um 1450

Heiligkreuztaler Altar? Innenseite eines Flügels

Stuttgart, Gemäldegalerie

Phot. Hoefle

Hans Multscher

Zug der heiligen drei Könige

Um 1450

Heiligkreuztaler Altar. Innenseite eines Flügels

Stuttgart, Gemäldegalerie — Phot. Hoefle

Hans Multscher

Grablegung Christi

Um 1450

Heiligkreuztaler Altar. Außenseite eines Flügels

Sterzing, Rathaus

Phot. F. Bruckmann A.-G.

Hans Multscher

Verkündigung

1456—1458

Sterzinger Altar. Linker Flügel, Innenseite

Sterzing, Rathaus

Phot. F. Bruckmann A.-G.

Hans Multſcher

Geburt Chriſti

1456—1458

Sterzinger Altar. Linker Flügel, Innenſeite

Sterzing, Rathaus

Phot. F. Bruckmann A.-G.

Hans Multscher

Anbetung der Könige

1456—1458

Sterzinger Altar. Rechter Flügel, Innenseite

Sterzing, Rathaus

Phot. F. Bruckmann A.-G.

Hans Multſcher

Tod Mariä

1456—1458

Sterzinger Altar. Rechter Flügel, Innenſeite

Sterzing, Rathaus

Phot. F. Bruckmann A.-G.

Hans Multscher

Christus am Ölberg

1456—1458

Sterzinger Altar. Linker Flügel, Außenseite

Sterzing, Rathaus

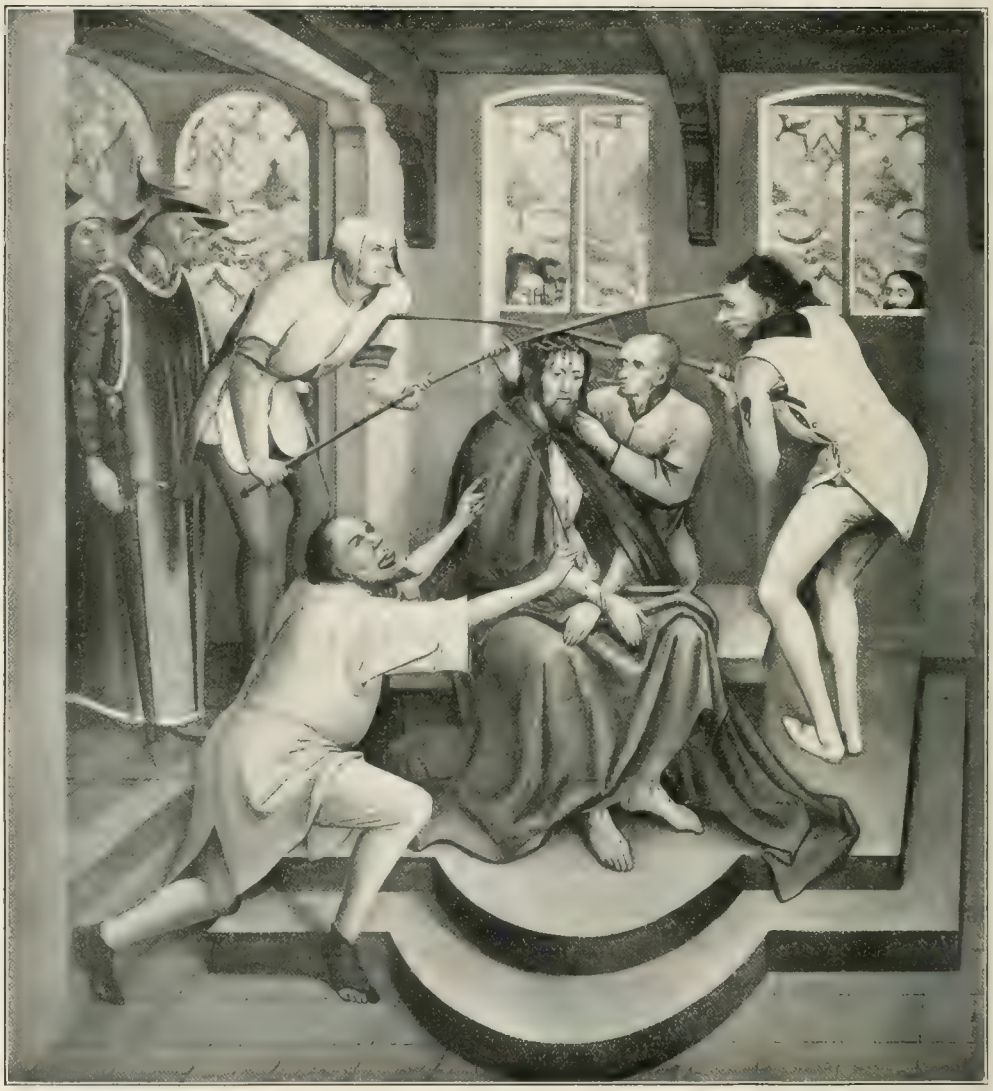
Phot. F. Bruckmann A.-G.

Hans Multscher

Geißelung Christi

1456–1458

Sterzinger Altar. Linker Flügel, Außenseite



Sterzing, Rathaus — Phot. F. Bruckmann A.-G.

Hans Multscher

Dornenkrönung Christi

1456–1458

Sterzinger Altar. Rechter Flügel, Außenseite

Sterzing, Rathaus

Phot. F. Bruckmann A.-G.

Hans Multscher

Kreuztragung Christi

1456—1458

Sterzinger Altar. Rechter Flügel, Außenseite

Sterzing, Pfarrkirche

Phot. Hoefle

Hans Multscher

Madonna

1456–1458

Sterzinger Altar. Schrein, Mittelfigur

Sterzing, Spitalkirche

Phot. Hoefle

Hans Multscher

St. Georg, St. Florian

1456—1458

Sterzinger Altar. Schrein, Seitenfiguren

Sterzing, Margaretenkirche

Phot. Hoefle

Hans Multscher

St. Ursula, St. Apollonia

1456—1458

Sterzinger Altar. Schrein, Seitenfiguren

Sterzing, Margaretenkirche

Phot. Hoefle

Hans Multscher

St. Barbara, St. Katharina

1456—1458

Sterzinger Altar. Schrein, Seitenfiguren

Tiefenbronn, Kirche

Phot. Hoefle

Hans Schüchlin

Verkündigung

1469

Tiefenbronner Altar. Linker Flügel, Außenseite

Tiefenbronn, Kirche

Phot. Hoefle

Hans Schüchlin

Heimsuchung Mariä

1469

Tiefenbronner Altar. Linker Flügel, Außenseite

Tiefenbronn, Kirche

Phot. Hoefle

Hans Schüchlin

Geburt Christi

1469

Tiefenbronner Altar. Rechter Flügel, Außenseite

Tiefenbronn, Kirche

Phot. Hoefle

Hans Schüchlin

Anbetung der Könige

1469

Tiefenbronner Altar. Rechter Flügel, Außenseite

Tiefenbronn, Kirche

Phot. Hoefle

Hans Schüchlin

Christus vor Pilatus

1469

Tiefenbronner Altar. Linker Flügel, Innenseite

Tiefenbronn, Kirche — Phot. Hoefle

Hans Schüchlin

Kreuztragung Christi

1469

Tiefenbronner Altar. Linker Flügel, Innenseite

Tiefenbronn, Hochaltar — Phot. Hoefle

Hans Schüchlin

Grablegung Christi

1469

Tiefenbronner Altar. Rechter Flügel, Innenseite

Tiefenbronn, Hochaltar

Phot. Hoefle

Hans Schüchlin

Auferstehung Christi

1469

Tiefenbronner Altar. Rechter Flügel, Innenseite

Budapest, Museum der bildenden Künste — Phot. Hanfstaengl

Hans Schüchlin

Tod Mariä

Um 1480

Mickhausener Altar. Linker Flügel, Außenseite

Budapest, Museum der bildenden Künste — Phot. Hanfstaengl

Hans Schüchlin

Tod Mariä

Um 1480

Mickhausener Altar. Rechter Flügel, Außenseite

Budapest, Museum der bildenden Künste — Phot. Hanfstaengl

Hans Schüchlin

St. Florian, St. Johannes Bapt., St. Sebastian

Um 1480

Mickhausener Altar. Linker Flügel, Innenseite

Budapest, Museum der bildenden Künste — Phot. Hanfstaengl

Hans Schüchlin

St. Gregor, St. Johannes Ev., St. Augustinus

Um 1480

Mickhausener Altar. Rechter Flügel, Innenseite

Augsburg, Dom

Phot. Hoefle

Jörg Stocker

Geburt Christi

Wahrscheinlich 1484

Knöringer Altar. Linker Flügel, Innenseite

Augsburg, Dom

Phot. Hoefle

Jörg Stocker

Anbetung der Könige

Wahrscheinlich 1484

Knöringer Altar. Rechter Flügel, Innenseite

Stuttgart, Gemäldegalerie — Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

St. Georg

Um 1485

Kilchberger Altar. Linker Flügel, Außenseite

Stuttgart, Gemäldegalerie Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

St. Johannes Baptista

Um 1485

Kilchberger Altar. Rechter Flügel, Außenseite

Stuttgart, Gemäldegalerie Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

St. Florian

Um 1485

Kilchberger Altar. Linker Flügel, Innenseite

Stuttgart, Gemäldegalerie Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

St. Margareta

Um 1485

Kilchberger Altar. Rechter Flügel, Außenseite

Bingen, Pfarrkirche

Bartholomäus Zeitblom

Geburt Christi

Um 1493–96

Bingener Altar. Linker Flügel, Innenseite

Ulm, Münster — Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Bartholomäus Zeitblom

Verkündigung

Um 1495

Ehem. Hochaltar der Ulmer Wengenkirche. Wohl von der Außenseite des linken Innenflügels

Stuttgart, Gemäldegalerie Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

Geburt Christi

Um 1495

Ehem. Hochaltar der Ulmer Wengenkirche. Wohl von der Außenseite des rechten Innenflügels

Ulm, Münster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Bartholomäus Zeitblom

Beschneidung Christi

Um 1495

Ehem. Hochaltar der Ulmer Wengenkirche. Wohl von der Innenseite des rechten Außenflügels

Ulm, Münster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Bartholomäus Zeitblom

Darstellung Christi im Tempel

Um 1495

Ehem. Hochaltar der Ulmer Wengenkirche. Wohl von der Innenseite des linken Außenflügels

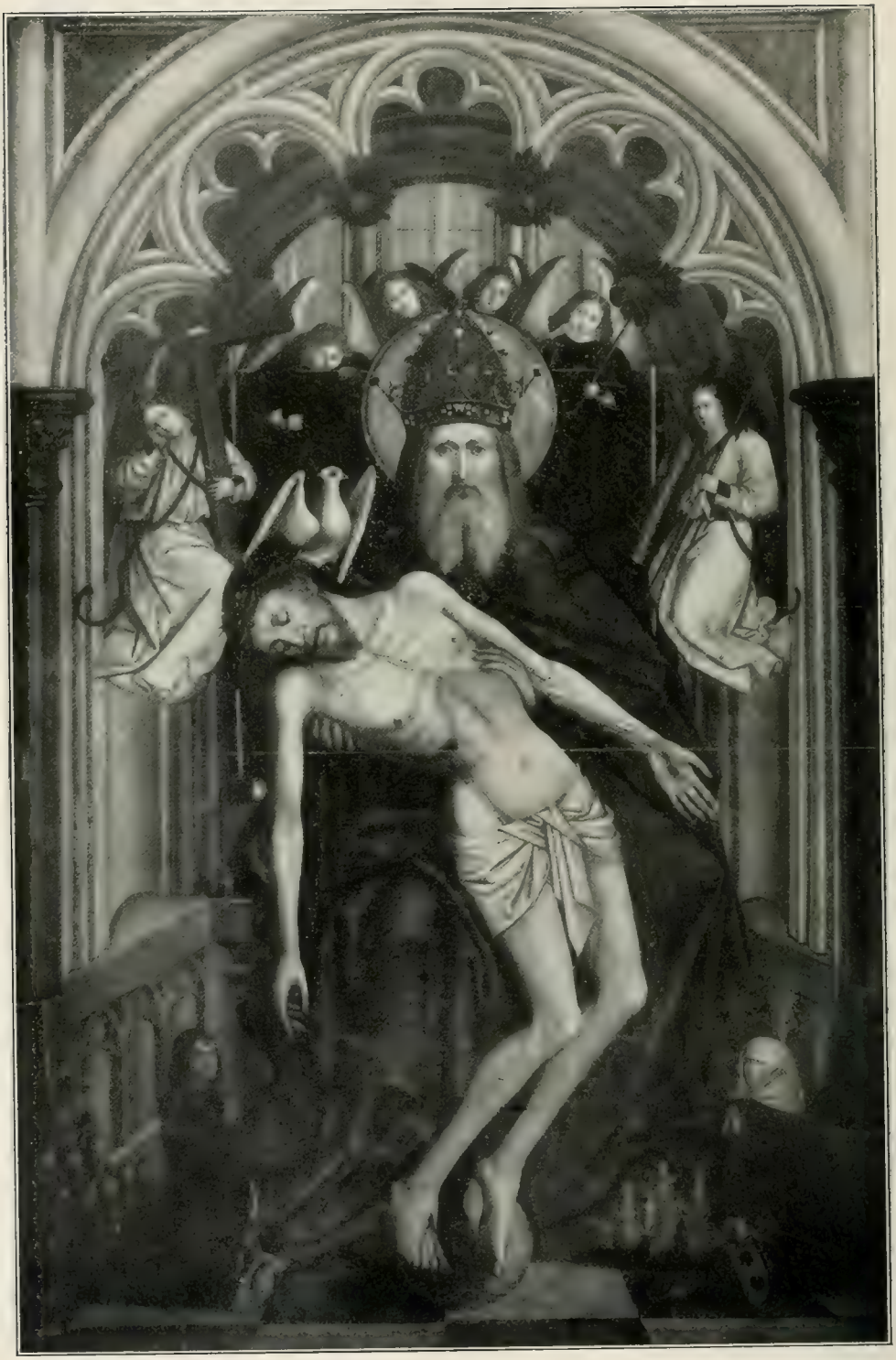
Karlsruhe, Kunsthalle — Phot. F. Bruckmann A.-G.

Bartholomäus Zeitblom

Heiliges Meßopfer

Um 1495

Ehem. Hochaltar der Ulmer Wengenkirche. Wohl von der Außenseite des rechten Innenflügels



Ulm, Münster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Bartholomäus Zeitblom

Heilige Dreifaltigkeit

Um 1495

Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie — Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

Prophet

Um 1495

Stuttgart, Gemäldegalerie Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

Verkündigung

1496

Eschacher Altar. Linker Flügel, Innenseite

Stuttgart, Gemäldegalerie — Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

Heimsuchung

1496

Eschacher Altar. Rechter Flügel, Innenseite

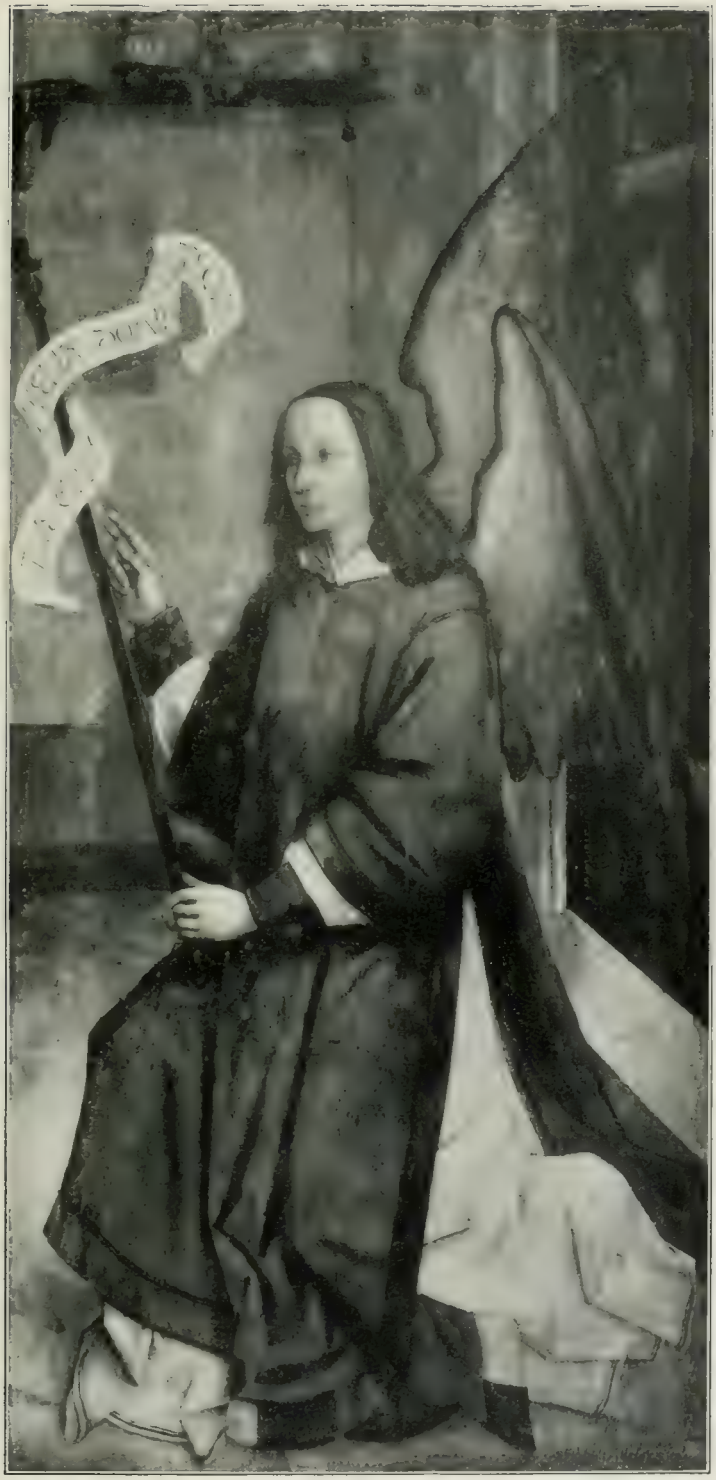
Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie Phot. Wetzig

Bartholomäus Zeitblom

Maria von der Verkündigung

1497/98

Heerberger Altar. Linker Flügel, Außenseite



Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie Phot. Wenig

Bartholomäus Zeitblom

Engel von der Verkündigung

1497/98

Heerberger Altar. Rechter Flügel, Außenseite

Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

Geburt Christi

1497/98

Heerberger Altar. Linker Flügel, Innenseite

Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

Darstellung im Tempel

1497/98

Heerberger Altar. Rechter Flügel, Innenseite

Augsburg, K. Gemäldegalerie — Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

St. Valentinian heilt einen Fallsüchtigen

Um 1500

Außenseite des linken Flügels eines Altars der Dominikanerkirche in Augsburg

Augsburg, K. Gemäldegalerie — Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

St. Valentinian verweigert die Abschwörung seines Glaubens

Um 1500

Außenseite des rechten Flügels eines Altars der Dominikanerkirche in Augsburg

Augsburg, K. Gemäldegalerie — Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

St. Valentinian bekehrt den Henker

Um 1500

Innenseite des linken Flügels eines Altars der Dominikanerkirche in Augsburg

Augsburg, K. Gemäldegalerie — Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

Martyrium des hl. Valentinian

Um 1500

Innenseite des rechten Flügels eines Altars der Dominikanerkirche in Augsburg

München, Alte Pinakothek

Phot. F. Bruckmann A.-G.

Bartholomäus Zeitblom

St. Margareta, St. Ursula

Um 1500

Vor 1816 in Gräflich von Rechbergischem Besitz

München, Alte Pinakothek Phot. F. Bruckmann A.-G.

Bartholomäus Zeitblom

St. Brigitta

Um 1500

Bis 1816 in Gräflich von Rechbergischem Besitz

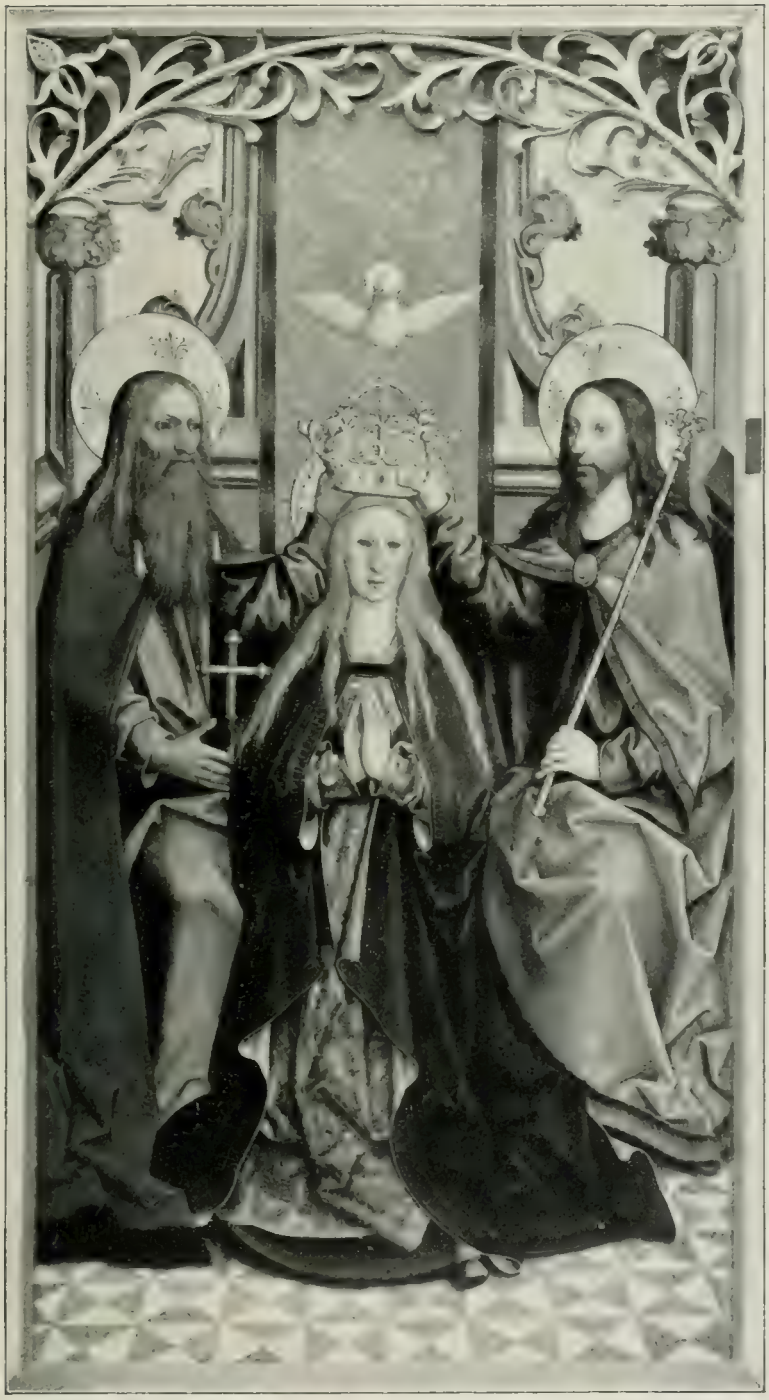
Adelberg, Klosterkirche — Phot. Brandseph

Bartholomäus Zeitblom

Verkündigung

1511

Adelberger Altar. Linker Flügel, Innenseite



Adelberg, Klosterkirche — Phot. Brandseph

Bartholomäus Zeitblom

Krönung Mariä

1511

Adelberger Altar. Rechter Flügel, Innenseite

Adelberg, Klosterkirche — Phot. Brandseph

Bartholomäus Zeitblom

Geburt Christi

1511

Adelberger Altar. Linker Flügel, Außenseite

Adelberg, Klosterkirche — Phot. Brandseph

Bartholomäus Zeitblom

Anbetung der Könige

1511

Adelberger Altar. Rechter Flügel, Außenseite

Nürnberg, Germanisches Museum — Phot. Hoefle

Bartholomäus Zeitblom

Beweinung Christi

Nach 1500

Aus der Wengenkirche in Ulm

Augsburg, K. Gemäldegalerie

Phot. Hoefle

Schüler Zeitbloms

St. Alexander, St. Evetius, St. Theodolus

1504

Innenseite der Flügel eines Altars der Wengenkirche in Ulm

Blaubeuren, Stadtkirche

Schüler Zeitbloms

Verkündigung

Um 1500

Außenseite des Neubronneraltars

Nürnberg, Germanisches Museum — Phot. Hoefle

Martin Schaffner

Anbetung der Könige

Vor 1508

Vielleicht aus Heiligkreuztal

Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie — Phot. Hoefle

Martin Schaffner

Grablegung Christi

1519

Aus der Deutschordenskirche in Ulm

Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie — Phot. Hoefle

Martin Schaffner

Auferstehung Christi

1516

Aus der Deutschordenskirche in Ulm

Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie — Phot. Hoefle

Martin Schaffner

Christus in der Vorhölle

1519

Aus der Deutschordenskirche in Ulm

Stuttgart, Museum vat. Altertümer, z. Z. Gemäldegalerie — Phot. Hoefle

Martin Schaffner

Ausgießung des hl. Geistes

1510

Aus der Deutschordenskirche in Ulm

Ulm, Munster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Martin Schaffner

Bildnis des Eitel Besserer

1516

In der Bessererkapelle

Ulm, Münster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Martin Schaffner

Abendmahl

1521

Staffel des Hutzaltares

Ulm, Münster

Phot Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Martin Schaffner

St. Johannes Bapt, St. Erhard, St. Diepold, St. Barbara

1521

Außenseiten der Flügel des Hutzaltares

Ulm, Münster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Martin Schaffner

Maria Cleophä mit Alphäus, Maria Salomä mit Zebedäus und Kindern

1521

Innenseite der Flügel des Hutzaltars

München, Alte Pinakothek

Phot. F. Bruckmann A.-G.

Martin Schaffner

Christi Abschied von seiner Mutter (linke Hälfte)

1523

Jüngerer Wettenhausener Altar. Linker Außenflügel, Außenseite

München, Alte Pinakothek

Phot. F. Bruckmann A.-G.

Martin Schaffner

Christi Abschied von seiner Mutter (rechte Hälfte)

1523

Jüngerer Wettenhausener Altar. Rechter Außenflügel, Außenseite

München, Alte Pinakothek — Phot. F. Bruckmann A.G.

Martin Schaffner

Verkündigung

1523

Jüngerer Wettenhausener Altar. Linker Außenflügel, Innenseite

München, Alte Pinakothek — Phot. F. Bruckmann A.-G.

Martin Schaffner

Darstellung im Tempel

1524

Jüngerer Wettenhausener Altar. Linker Innenflügel, Außenseite

München, Alte Pinakothek — Phot. F. Bruckmann A.-G.

Martin Schaffner

Ausgießung des hl. Geistes

1524

Jüngerer Wettenhausener Altar. Rechter Innenflügel, Außenseite

München, Alte Pinakothek — Phot. F. Bruckmann A.-G.

Martin Schaffner

Tod Mariä

1523

Jüngerer Wettenhauſener Altar. Rechter Außenflügel, Innenſeite

Ulm, Münster Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Auferstehender Christus

1468

Vom Dreisitz

Ulm, Münster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Meisterin und Meister

Vom Chorgestühl (1469—1474)

Ulm, Münster — Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Tiburtinische Sibylle

Vom Chorgestühl (1469—1474)

Ulm, Münster — Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Phrygische Sibylle

Vom Chorgestühl (1469—1474)

Ulm, Munster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Libysche und Cimerische Sibylle

Vom Chorgestühl (1469—1474)

Ulm, Münster — Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Delphische Sibylle

Vom Chorgestühl (1469—1474)

Ulm, Münster — Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Hellespontische Sibylle

Vom Chorgestühl (1469—1474)

Ulm, Münster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Cumanische Sibylle

Vom Chorgestühl (1469–1474)

Ulm, Münster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Secundus

Vom Chorgestühl (1469–1474)

Ulm, Münster — Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Pythagoras

Vom Chorgestühl (1469–1474)

Ulm, Münster — Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Seneca

Vom Chorgestühl (1469–1474)

Ulm, Münster

Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Ptolemäus und Cicero

Vom Chorgestühl (1469—1474)

Ulm, Münster — Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Terenz

Vom Chorgestühl (1469—1474)

Ulm, Münster — Phot. Ev. Kirchengemeinderat, Ulm

Jörg Syrlin d. Ä.

Quintilian

Vom Chorgestühl (1469—1474)

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 07 20 01 015 7